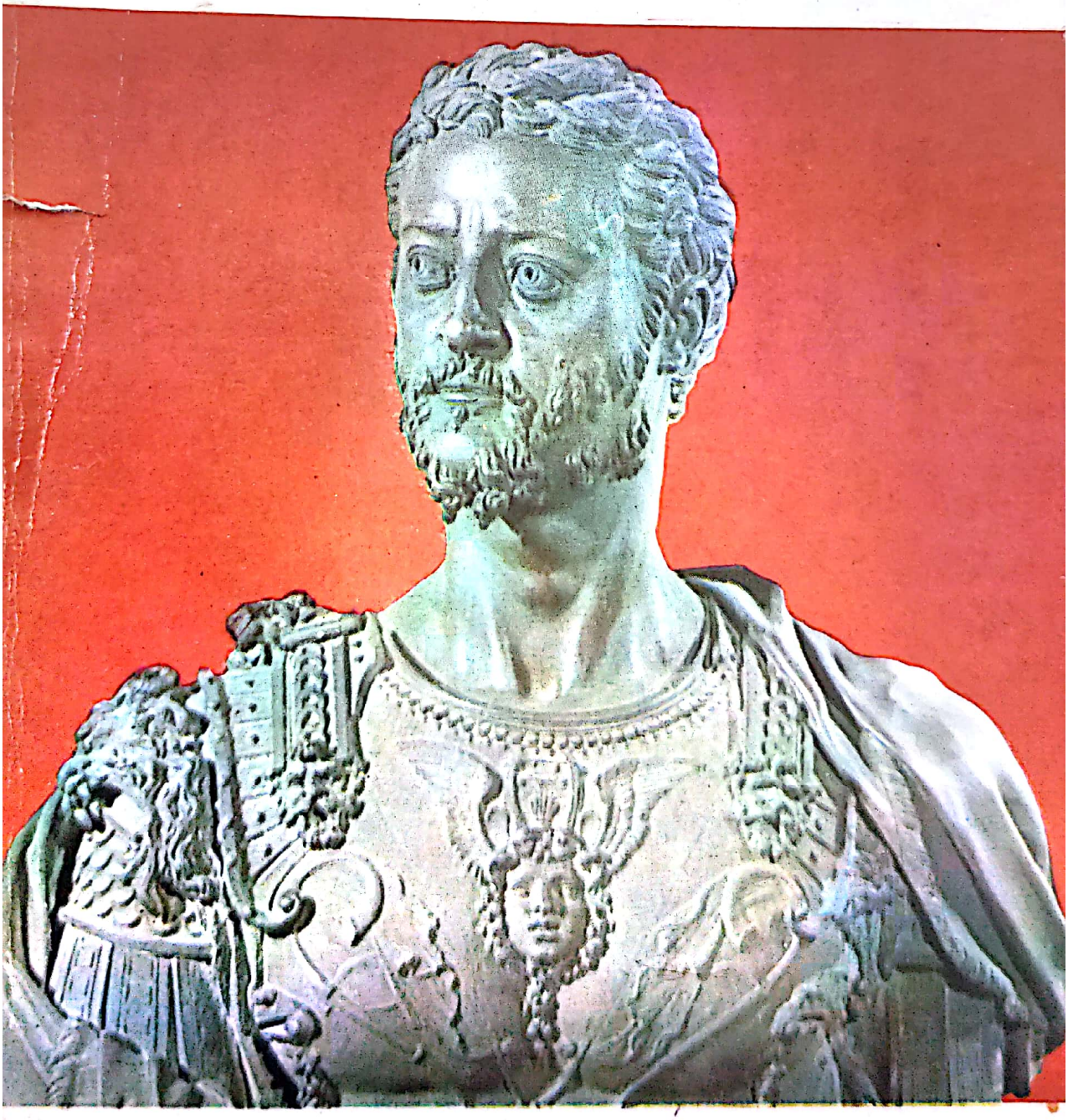
Rudolf Wittkower

sculptura



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RUDOLF WITTKOWER
Sculpture
Processes and Principles
ALLEN LANE
COPYRIGHT © MARGOT WITTKOWER, 1977

Rudolf Wittkower

sculptura

Procedee și principii

Traducere de
SORIN MĂRCULESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Cuvînt înainte

În 1968, electorii Universităţii din Cambridge l-au invitat pe Rudolf Wittkower* ca profesor de arte frumoase în cadrul catedrei Slade pentru anul academic 1970—71, invitaţie pe care el a acceptat-o cu cea mai mare plăcere. Potrivit statutului, profesorului la catedra Slade îi revine obligaţia de a ţine douăsprezece prelegeri „de-

---

* Rudolf Wittkower (1901—1971) s-a format, ca şi Panofsky, la şcoala lui Adolf Goldschmidt. S-a ocupat îndeosebi de arta Renaşterii şi a barocului. A fost totodată puternic influenţat şi de metoda lui Aby Warburg, aplicînd iconologia cu deosebit succes la domeniul arhitecturii şi exercitînd în această direcţie, în lumea anglo-saxonă, o puternică influenţă atît asupra teoreticienilor artei cît şi asupra arhitecţilor înşişi. Dintre lucrările sale menţionăm: *Arhitectural Principles in the Age of Humanism*, 1949; *Art and Architecture in Italy, 1600—1750*, Londra, 1958 („Pelican History of Art"); *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution* (în colaborare cu Margot Wittkower), Londra, 1963; *The Divine Michelangelo: The Florentine Academy's Homage at his Death in 1564* (în colaborare cu Margot Wittkower), Londra, 1964; *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque*, Londra, 1966. O amplă ediţie a eseurilor sale: *The Collected Essays of Rudolf Wittkower*, Londra, 1975. Cititorii români pot consulta capitolul consacrat lui R. Wittkower de către Udo Kultermann în *Istoria istoriei artei*, trad. de Gheorghe Székely, 2 vol., Bucureşti, Meridiane, 1977, vol. II, pp. 227—229. *(N. trad.)*.

Scanned with OKEN Scanner

spre istoria, teoria şi practica artelor frumoase ori despre una sau mai multe secţiuni ale lor". Deoarece accesul la aceste prelegeri este gratuit pentru toţi membrii Universităţii, părea indicat un subiect mai degrabă larg decît specializat. Rudolf Wittkower, după cum explica într-o scrisoare, a ales unul care „s-ar adresa atît studenţilor începători cît şi celor avansaţi". Şi adăuga: „Practic vorbind, dacă timpul mi-o va îngădui, mi-ar plăcea să transform aceste prelegeri într-o carte de mici dimensiuni".

Timpul nu i-a îngăduit-o. Nu ştiu ce formă ar fi luat cartea. Ştiu însă că şi ea s-ar fi adresat unui public cititor mai larg decît cercul specialiştilor. Sper să nu contravin intenţiilor soţului meu publicînd prelegerile în forma lor originală, dar cu o bibliografie cît mai completă cu putinţă, pe care am izbutit s-o adun din notele şi listele de titluri din dosar.

Au fost inevitabile unele ajustări editoriale. Auditoriul de la Cambridge nu era mereu acelaşi, ca la un curs obligatoriu. Era greu de crezut că fiecare persoană va asista la toate prelegerile, astfel încît, pentru ca unele probleme să poată fi înţelese şi de cei ce nu le fecventau regulat, esenţa conferinţelor anterioare a fost deseori reluată pe măsură ce cursul înainta. Repetările de acest fel au fost eliminate din textul tipărit. O dificultate mai mare a constituit-o reducerea celor vreo 480 de diapozitive la un număr rezonabil de ilustraţii. Şi în acest sens au fost necesare unele mici adaptări ale manuscrisului original.

Fireşte, s-a discutat mult asupra modalităţii de a trece de la o vorbire vie la o formă tipărită, rece. Am plăcerea de a putea spune că editorii de la Allen Lane au fost de acord cu mine să acceptăm verdictul lui Sir John Summerson, formulat în prefaţa la volumul său de foiletoane vorbite de la BBC: „o conferinţă este o conferinţă şi e o greşeală s-o transformăm în altceva".

Aş dori să consemnez faptul că soţul meu a fost cu adevărat încîntat de stagiul său de la

Cambridge. Sînt sigură că ar fi ţinut să-şi exprime gratitudinea faţă de electori şi de vicepreşedintele Universităţii pentru această numire; faţă de preşedintele şi membrii lui Christ's College pentru extraordinar de amabila lor ospitalitate, şi lui Michael Jaffé pentru infinita grijă cu care a rezolvat toate chestiunile practice.

Mulţumiri personale datorez profesorului Howard Hibbard, cel dintîi lector al manuscrisului, pentru încurajarea şi preţioasele sale sugestii. Lui Jacob Bean, Lucas M. Collins, Richard Dorment, domnişoarei Karen Horn, lui C. Douglas Lewis Jr., doamnei Carla Lord, doamnei Cynthia MacCabe, domnişoarei Jennifer Montagu şi profesorului John White pentru ajutorul dat în procurarea fotografiilor; lectorilor de la editura Allen Lane pentru neslăbita lor răbdare şi pentru ajutorul dat în pregătirea acestei cărţi care a necesitat un veritabil torent de scrisori ce au traversat oceanul în ambele sensuri.

MARGOT WITTKOWER
New York, 1976

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Sper că mă veţi ierta dacă voi începe cu cîteva observaţii polemice. Să recunoaştem cinstit: se spun şi se scriu multe inepţii despre Artă; o fac îndeosebi cei care scriu despre arta modernă şi care adeseori cad pradă unei retorici profesionale fără noimă. Mă văd silit să mărturisesc că, în ciuda celor cîtorva decenii de antrenament în lectura scrierilor de istorie a artei, n-am izbutit prea des să parcurg din scoarţă-n scoarţă cărţi despre arta modernă.

Evident, nici eu nu pot garanta că nu voi cădea pradă capcanelor retorice, dar, în ce mă priveşte, eu sînt conştient de ele şi trag nădejde să vă pot oferi cîteva interpretări serioase şi valabile din punct de vedere istoric chiar şi cînd mă voi ocupa de arta secolului al XX-lea, criteriile mele întemeindu-se pe fapte cărora le stau mărturie cîteva mii de ani de istorie. Am să rămîn cu picioarele pe pămînt. Am să mă ocup într-o mare măsură de tehnicile sculpturale şi de procesele reflexive corelate sau derivate din ele, nădăjduind să prezint măcar cîteva concluzii trase dintr-o evidenţă vizuală incontestabilă. Oriunde şi ori de cîte ori va fi cu putinţă, îmi voi fundamenta interpretările chiar pe opiniile sculptorilor sau pe opiniile contemporanilor lor.

Cred că este evident — şi titlul ales de mine arată foarte limpede acest lucru — că nu am intenţia să ofer o panoramă a sculpturii de la antici pînă la Henry Moore şi după el. Mă voi ocupa, fireşte, de multe opere de artă importante şi sper ca la sfîrşit să puteţi constata că am deschis cîteva uşi ferecate şi să puteţi aborda cu ochi deschişi şi minte proaspătă o vastă panoramă de evenimente artistice din istoria sculpturii.

Ţinta mea va fi dublă: prin studierea metodelor de lucru ale sculptorilor, urmăresc să le descopăr ideile şi convingerile artistice şi, implicit, să deschid drumuri pentru accesul privitorului la sculptură. Deşi există un mare număr de studii — multe dintre ele bune — care înfăţişează procedeele de lucru ale unor artişti ca Michelangelo şi Rodin, nu cunosc nici un studiu care să ne spună ce-i uneşte şi ce-i separă pe sculptori de-a lungul veacurilor. Astfel, prelegerile de faţă vor umple un gol şi vor îndrepta atenţia asupra cîtorva curioase lacune din istoria artei.

Scanned with OKEN Scanner

1.
ANTICHITATEA

În trecut, sculptorii au utilizat efectiv orice material care se pretează modelării tridimensionale. Chiar materiale ca nisipul, scoicile, cristalul de stîncă şi sticla îşi au locul lor în istoria sculpturii. Sculptorii moderni au dat o enormă extindere gamei materialelor: noi metale, oţel, materiale artificiale, precum nailonul şi materialele plastice, asupra cărora s-au năpustit, continuînd vechea tradiţie de explorare şi experimentare.

Cu toate acestea, două au fost materialele care au prevalat de-a lungul istoriei şi pe tot globul: lemnul şi piatra. În unele părţi ale lumii se poate adăuga şi un al treilea material, bronzul, şi anume în China, Africa, Grecia, Roma şi Europa. În Europa, cioplirea lemnului a fost totdeauna familiară ţărilor nordice, cu deosebire în Franţa şi Germania. Cînd în aceste ţări s-a utilizat piatra, ceea ce s-a şi întîmplat pe o scară considerabilă, a fost vorba de cele mai multe ori de o varietate de piatră moale extrasă în regiune, ca de pildă calcarul şi gresia, şi mai rar de alte roci mai dure, ca de pildă marmura, sau de materiale şi mai dure, precum granitul şi porfirul, extrase în ţările mediteraneene.

Prelucrarea pietrei are o vechime incalculabilă: cunoaşteţi cu toţii uneltele primitive de silex ce se găsesc pretutindeni în lume. Acestea trebuie privite drept cea dintîi prelungire puternică a

Scanned with OKEN Scanner

mîinii omului, situîndu-se, aşadar, în zorii civilizaţiei omeneşti. Aceste unelte oferă primele exemple de dexteritate manuală umană; ele au fost produse prin aşchiere sau ciocănire şi reprezentau un izvor de forţă, după cum o putea constata cu orice prilej omul primitiv. Şi astfel, ele au fost precursoare ale divinităţilor şi imaginilor în piatră, receptacole de putere magică.

Cu timpul, uneltele aşchiate nu i-au mai satisfăcut pe oameni. Au fost dezvoltate două noi tehnici de prelucrare a pietrei, amîndouă teribil de trudnice şi de lente. Mai întîi, frecînd cu nisip o unealtă, i se putea îmbunătăţi forma, şi astfel au luat naştere procedeele abrazive. În plus, au fost inventate uneltele de cupru, bronz şi fier, cu ajutorul cărora s-a putut ciopli şi piatra. Odată cu existenţa unor asemenea unelte, asistăm la naşterea istoriei sculpturii. Aceasta ne proiectează înapoi în istorie cu peste şase mii de ani, la începuturile civilizaţiei egiptene şi babiloniene. Grecii, moştenitori ai civilizaţiilor orientale, şi, după ei, romanii şi italienii au cultivat cu mîndrie tradiţiile de o vechime imemorială şi tocmai în orbita acestor civilizaţii mediteraneene s-a dezvoltat ideea potrivit căreia cioplirea pietrei şi în special a marmurii constituie ţelul suprem şi cea mai înaltă realizare a sculptorilor. Această idee meridională a fost complet asimilată în întreaga Europă şi nici pînă astăzi nu şi-a pierdut valabilitatea. În conformitate cu această tradiţie, mare parte din ceea ce voi spune se va referi la sculptura în piatră.

Permiteţi-mi să fac cîteva observaţii generale despre sculptura în marmură, înainte de a trece la primul meu subiect mare, şi anume modul în care grecii timpurii şi-au constituit statuara în marmură. Evident că cioplirea marmurii pretinde o îndelungată ucenicie şi o experienţă ieşită din comun. Munca sculptorului începe în realitate înaintea cioplitului propriu-zis — începe odată cu alegerea blocului de marmură. Un sculptor de prim rang ştie exact ce-i trebuie. Michelangelo nu avea încredere în nimeni: ani întregi din viaţă

şi i-a petrecut în carierele de la Carrara şi din împrejurimi, în apropiere de Florenţa. Ele sînt şi astăzi principala sursă de marmură italiană fină.

Cînd îi era imposibil să meargă el însuşi la cariere, Michelangelo le dădea instrucţiuni pietrarilor pe loc, punîndu-le la dispoziţie desene cu schiţe precise (inclusiv dimensiunile blocurilor de care avea nevoie). Cîteva asemenea desene au supravieţuit ca prin minune. Inscripţiile sînt în grafia inconfundabilă a lui Michelangelo. Pe unul din blocuri scria, *„largo braccie due e mezzo"*, adică blocul trebuia să fie lung de 2½ *braccie* sau aproximativ 1,5 m.

O mare importanţă avea calitatea marmurii. Calitatea ei hotăra într-o anumită măsură chiar uneltele care puteau fi folosite sau nu. Firește, istoricii de artă nu dispun prea des de documente asupra unor asemenea deliberări de atelier. Într-un anumit caz beneficiem însă de o cantitate remarcabilă de informaţie asupra acestor probleme mulţumită supravieţuirii unui jurnal contemporan. Cînd, cu prilejul vizitei sale la Paris din 1665, lui Bernini i s-a comandat un portret în marmură al regelui Ludovic al XIV-lea [1], timpul era prea scurt pentru a aştepta transportarea marmurii adecvate de la Carrara. Bernini a fost nevoit să folosească un bloc de marmură franţuzească. Ştim că a cerut trei blocuri diferite şi a început să lucreze pe toate trei simultan, astfel încît să poată decide rapid care era cel mai potrivit scopului său. Chiar şi blocul pe care l-a ales în cele din urmă era prea friabil pentru uluitoarea performanţă tehnică pe care şi-o propusese. Voia să-l înfăţişeze pe rege cu splendida-i perucă regală care înconjoară capul ca o aureolă. Orgoliul profesional îi impunea să redea buclele realist şi într-o revărsare liberă. Bernini se temea însă că marmura va crăpa dacă va utiliza dalta pentru scobit. A fost obligat, aşadar, să utilizeze sfredelul mai mult decît la oricare alta dintre lucrările sale în

Scanned with OKEN Scanner

marmură, găurile de sfredel fiind lesne identificabile pretutindeni.

Îngăduiţi-mi să spun acum cîte ceva despre aceste unelte şi despre altele cîteva folosite de sculptori. Figura 2 ilustrează toate uneltele importante adunate la un loc. Menţionez îndeosebi ciocanul pătrat sau buciarda (E), prevăzută astăzi cu un cap de oţel cu crampoane piramidale; dalta ascuţită sau şpiţul (A), folosit cu un ciocan de lemn la îndepărtarea unor fragmente relativ mari de piatră; diferite tipuri de dălţi: dalta lată (B), dalta semirotundă (C), gradina sau dalta cu dinţi (D); pe lîngă acestea, sfredelul, reprezentat aici în două dintre formele lui timpurii (I, K, L) folosite de către greci; pile şi raşpele (G, H) utilizate pentru netezirea suprafeţelor; şi abrazive (nereprezentate aici) care slujeau la îndepărtarea urmelor de raşpele.

Multe dintre aceste unelte le erau cunoscute şi egiptenilor şi fuseseră folosite intens vreme de peste trei mii de ani; vechiului arsenal nu i s-a mai putut adăuga aproape nimic nou. Ca abrazive, grecii foloseau şmirghelul, care se găseşte îndeosebi în insula Naxos şi în Asia Mică. În alte părţi, în acest scop se utilizau nisipul sau piatra ponce (un soi de lavă poroasă); astăzi sculptorii folosesc carborund de provenienţă industrială.

Nu toate uneltele au fost utilizate simultan de-a lungul istoriei. Diferite perioade şi-au manifestat preferinţa pentru unele unelte. Sînt aproape sigur că, într-o anumită măsură, continuitatea unui stil a depins de trusa de unelte transmisă în ateliere de la o generaţie la alta. Au existat perioade în care sculptorii au utilizat mai cu seamă sau chiar în exclusivitate procedee abrazive (cunosc chiar sculptori moderni care nu cred decît în ele). În anumite perioade sfredelul a fost intens folosit, deci nu trebuie să ne mirăm că rezultatele diferă foarte mult. Principalele unelte au fost şi continuă să fie însă şpiţul, dalta lată, gradina şi sfredelul. Aceste unelte vor juca un rol considerabil în cele ce urmează.

Cunoştinţele noastre despre metodele şi tradiţiile din Antichitate şi Evul Mediu sînt mai considerabile decît ne închipuim adesea. Reprezentările de unelte ale sculptorilor, de ateliere ale sculptorilor nu sînt deloc rare — după cum se ştie, acest gen de materiale e mai frecvent în Evul Mediu decît în Grecia şi Roma. S-a păstrat însă un mare număr de marmuri antice nefinisate şi ele ne dau un excelent prilej de a verifica direct metodele de lucru din Antichitate.

Pe unele vase pictate greceşti se pot vedea unelte ale sculptorilor în funcţiune. Figura 3 arată un tîmplar folosind sfredelul cu arcuş. Mişcarea rapidă de du-te vino a arcuşului acţionează mînerul cu sfredel, făcîndu-l să se rotească rapid. La fel de interesant e un relief votiv grecesc [4]reprezentînd un şpiţ (sau poanson) şi un ciocan de lemn. Figura 5 arată aplicarea şpiţului în unghi drept pe bloc. Evident, această lovitură produce mai degrabă adîncituri decît şanţuri. În zilele noastre, se practică mai mult aplicarea şpiţului oblic pe suprafaţă. Acest procedeu e numit de obicei „lovitura pietrarului" şi din el rezultă caneluri lungi. Deosebirea dintre aceste două feluri de cioplire e de foarte mare importanţă. Vă veţi da numaidecît seama de aceasta privind o figură grecească nefinisată din secolul al VI-lea î. e. n., găsită pe insula Naxos [6]. Faţa, spatele ca şi ambele laturi ale figurii prezintă exact acelaşi stadiu de pregătire: marmura este punctată cu mici găuri. E evident că sculptorul a aplicat şpiţul în unghi drept şi n-a recurs niciodată la alt fel de lovitură.

Trebuie să presupunem existenţa unui stadiu pregătitor iniţial, înaintea stadiului de execuţie constatat la această statuie arhaică nefinisată. Mai întîi, sculptorul trebuia să degroşeze blocul de marmură şi să-i dea o formă oarecum regulată. După aceasta, desena probabil faţa, spatele şi cele două laturi ale statuiei pe planurile blocului rectangular. Avem toate motivele să credem că proceda astfel, deoarece îi erau necesare contururi orientative care să-i îngăduie o interpretare

Scanned with OKEN Scanner

coerentă a figurii. Mai mult, din numeroase exemple ulterioare ştim că s-a considerat întotdeauna necesar ca pe blocul de piatră să se deseneze contururi ori de cîte ori artiştii lucrau direct în piatră.

Urmînd contururile trasate, sculptorul îşi începea lucrul cu şpiţul mare. În figura noastră, execuţia a fost abandonată chiar în acest stadiu. Dar aparenţa figurii nefinisate e suficient de glăsuitoare spre a ne permite reconstituirea tuturor procedeelor de lucru. Sculptorul şi-a dat cărţile pe faţă, cum se zice. E limpede că nu a mers cu cioplirea în adîncime numai pe cîte o singură latură. A considerat necesar să eboşeze marmura simultan pe cele patru feţe ale blocului. Ar fi continuat aşa cum începuse: ar fi înlăturat încet şi constant marmura, strat după strat, de jur împrejurul figurii. Pentru stadiul sau stadiile următoare, ar fi utilizat şpiţuri mai fine şi, în cele din urmă, suprafeţele neregulate ar fi fost egalizate prin abraziune.

Recent, un sculptor belgian, H. J. Etienne, a experimentat cu multă răbdare metodele de lucru greceşti. Şi-a comandat unelte de bronz dintr-un aliaj cît mai apropiat posibil de cel cunoscut grecilor dinaintea anului 500 î.e.n. S-a dovedit că ori de cîte ori încerca să lovească oblic cu ajutorul acestor unelte, şpiţul sau dalta alunecau pe marmură. A putut lucra însă cu şpiţul aplicat în unghi drept pe suprafaţă. Totuşi aceste unelte trebuie să fi fost foarte incomode, deoarece se tocesc rapid la întrebuinţare şi trebuie reascuţite mereu. În jurul anului 500 î. e. n. situaţia s-a schimbat: au apărut unelte mai rezistente din fier sau oţel; ele au făcut posibilă lovitura oblică precum şi alte progrese în tehnicile sculpturale.

Acum înţelegem de ce sculptorul statuiei noastre n-a folosit (şi, după toate posibilităţile, nici nu putea folosi) decît lovitura în unghi drept. Metoda liberă de a lucra marmura folosită de acest sculptor este, desigur, teribil de anevoioasă. Condiţiile preliminare ale succesului erau practica îndelungată, talentul deosebit şi cioplirea cu lovi-

turi uniforme şi uşoare. Cu toate acestea, sculptorului îi erau necesari şi anumiţi factori de control. Unul dintre ei era limitarea cît mai mult cu putinţă la forma blocului: nici braţelor, nici picioarelor nu li se îngăduia să se mişte liber, iar părul, bunăoară, trebuia să rămînă bine legat de ceafă.

Putem privi acum o figură finisată de acest tip [7]. S-au păstrat numeroase asemenea figuri arhaice de tineri greci. În limbajul arheologic ele sînt numite *kouroi*. Exemplul meu, cel mai vechi *kouros* de marmură finisat, datînd de pe vremea piesei nefinisate amintite, c. 600 î. e. n., e păstrat la Metropolitan Museum din New York. Siluetele unei asemenea figuri trădează limpede forma blocului originar. Aflat în faţa piesei terminate, îţi dai seama cu şi mai multă certitudine că sculptorul, în timp ce lucra la faţă, spate şi laturi, a trebuit să se orienteze în permanenţă după contururile trasate anterior: pus în faţa fiecărei laturi a figurilor sale, artistul gîndea ca un desenator. (Întîmplător, artistul urma încă aici canonul egiptean al proporţiilor.)

Ca urmare, figura finisată trebuia să aibă patru planuri distincte. Adevărul acestei afirmaţii poate fi lesne verificat la *kouros*-ul de la Metropolitan Museum [7]. Cele patru laturi ale unei atare figuri constau din patru planuri întîlnindu-se unul cu altul în unghiuri drepte, cu muchiile abia tesite. Putem numi această figură, ca şi multe altele pregătite în acelaşi mod (totdeauna la fel cu figura nefinisată din Naxos), pluri sau multifaciale, deoarece ele au patru feţe clar separate sau separabile şi, prin urmare, oferă privitorului patru vederi distincte.

O atare figură e departe de a fi realistă (dacă aplicăm termenul potrivit uzanţei moderne), are însă o extraordinară vitalitate, explodează parcă de energia vieţii. În plus, finisajul suprafeţei are căldură, moliciune, aproape catifelare. Aceasta nu se datoreşte doar naturii acelei marmuri greceşti, poroase şi calde, ci în primul rînd metodei de lucru pe care am descris-o pe scurt. Infinitul nu-

Scanned with OKEN Scanner

măr de adîncituri produse de șpiț, deși netezite cu ajutorul abrazivelor, creează, așa zicînd, vibrații sub suprafață, ce evocă senzația epidermei palpitînde. Tocmai datorită muncii răbdătoare și inteligente cu șpițul, prin care se realizau asemenea figuri, percepem mai degrabă extraordinarele lor calități sculpturale și nu planeitatea fundamentală a fiecărei laturi a unei atare statui.

Figurile grecești timpurii — în general de pe la jumătatea secolului al VII-lea pînă pe la jumătatea secolului al V-lea î.e.n. — au fost executate în mare măsură prin cioplirea cu șpițul. Urmez aici raționamentul lui Carl Blümel, primul arheolog modern care a cercetat, cu foarte mare acuitate, metodele grecești de lucru în marmură, deși John Boardman, distinsul arheolog de la Oxford, în recenzia sa la ultima ediție a cărții lui Blümel, spune: „Știm acum că încă de la început sculptorul a folosit liber și cu abilitate dalta lată și că lucrul lui nu s-a redus numai la șpiț și abraziv. Putem vedea că îndepărtarea straturilor de marmură s-a făcut și cu ajutorul gradinei..." Aceste opinii sînt derivate din opera altui savant britanic, Sheila Adam, a cărei carte, remarcabil informată și atent argumentată, *The Technique of Greek sculpture* (*Tehnica sculpturii grecești*), e în esență o critică la adresa lui Blümel. Chiar și așa, eu unul rămîn încredințat că observațiile lui Blümel, cu ușoare rectificări, rămîn fundamental juste.

În orice caz, nu poate încăpea nici o îndoială că marmura nefinisată de la Naxos, ca și numeroase statui de *kouroi* au fost executate cu ajutorul șpițului. Un detaliu al capului acelui *kouros* de la Metropolitan Museum [8] vă poate da o idee mai limpede asupra posibilităților și limitelor acestei unelte. Părul a trebuit stilizat în întregime, fiind reprezentat sub forma unei aglomerări de mici protuberanțe emisferice. Acești bumbi reprezintă aproape tot ce se poate obține cu ajutorul șpițului. O cercetare atentă arată că fiecare bumb e separat de ceilalți printr-o mică gaură făcută de șpiț, iar vîrful romboidal al u-

neltei a lăsat urme vizibile pretutindeni. E evident că această unealtă nu permite nici un fel de operații de scobire și nici redarea curgerii libere a părului. Părul stilizat așa cum îl vedem aici nu are însă nimic mecanic. Fiecare mică protuberanță are, așa zicînd, propria sa individualitate, se deosebește de cele învecinate și participă la un proces creator neîntrerupt.

Cel mai frumos *kouros* de tipul celui studiat de noi e așa-numitul *Apolo din Tenea*, în prezent la München [9]. Datează dintr-o perioadă ceva mai tîrzie decît piesa de la Metropolitan Museum, de prin 550 î.e.n. Am să vă arăt numai partea superioară, excelent păstrată și splendid modelată, cu capul de o energie concentrată (în pofida surîsului arhaic stereotipat) și cu un gen de păr diferit de cel studiat de noi.

Statuia feminină de la Milet, din Asia Mică [10], datează din perioada lui Apolo din Tenea, adică de pe la 550 î.e.n. Aceste corespondente feminine ale *kouroi*-lor sînt numite *korai*. Vorbesc anume despre acesta dintr-o rațiune precisă: exista o tradiție arhaică potrivit căreia figurile feminine erau cioplite uneori mai degrabă dintr-un bloc cilindric decît dintr-un rectangular. În ciuda acestui fapt, statuia nu prezintă o infinitate de puncte de vedere. Vederile laterale arată că problema a fost și în acest caz asemănătoare cu aceea din cazul figurilor masculine pe care le-am studiat: statuia prezintă numai patru vederi clar marcate. Ea relevă de asemenea că, după încheierea cioplirii cu șpițul, sculptorul a folosit alte unelte pentru canelurile lungi ale veșmintelor. Putem privi și o altă piesă din aceeași perioadă, așa-numita *Stelă a lui Aristion* de la sfîrșitul secolului al VI-lea [11], pentru o mai profundă edificare. Această vestită piatră funerară poartă numele bărbatului în a cărui memorie a fost pusă. Ea reprezintă și unul din rarele cazuri în care artistul s-a iscălit: *Aristokles*. Defunctul e înfățișat mergînd. Are barbă, poartă coif și armură și ține o suliță în mîna stîngă. Acest basorelief a fost atent analizat de către Sheila A-

Scanned with OKEN Scanner

dam, care a diferenţiat în mod convingător un număr de unelte folosite de sculptor. De pildă, faldurile suprapuse ale platoşei de piele de sub mîna dreaptă au fost cioplite cu ajutorul unei dălţi late cu tăiş mare. Şanţurile rotunde indicînd muschii din jurul genunchilor au fost cioplite probabil cu o daltă cu tăiş semicircular, numită ghin. Pentru nară şi ureche s-a folosit sfredelul. Astfel, pe măsură ce ne apropiem de anul 500, situaţia începe să se schimbe. Cînd a fost găsită, stela aceasta purta încă numeroase urme de culoare. Acest fapt pune problema policromiei, la care îmi propun să revin ceva mai tîrziu. Pot însă menţiona un cap de la începutul secolului al V-lea (490—80) de la Muzeul Acropolei din Atena [12] care e cunoscut sub numele de *Efebul blond*, datorită culorii părului. În acest caz, culoarea de pe globii oculari s-a păstrat foarte bine şi nu avem nici un motiv să ne îndoim de faptul că toate operele greceşti erau însufleţite prin acest procedeu. Acest cap marchează totodată un imens pas înainte faţă de formalismul arhaic, în direcţia eliberării şi umanizării stilului clasic de la jumătatea secolului al V-lea. Merită să examinăm pieptănătura îngrijită a acestui tînăr. Spiţul n-a putut juca aici decît un rol minor. Cea mai mare parte a părului, precum lungile şanţuri unduitoare, au fost executate probabil cu dalta lată. Sîntem aici martori ai lărgirii posibilităţilor tehnice.

Pe la jumătatea secolului al V-lea spiţul încetase de a mai fi unealta principală a sculptorilor greci. Pe primul plan au trecut dalta plată, gradina şi sfredelul. Deşi execuţia cu ajutorul sfredelului o întîlnim încă de la primele începuturi ale sculpturii greceşti, posibilităţile sfredelului au fost exploatate din plin abia într-o perioadă mult mai tîrzie. Istoria folosirii sfredelului în sculptura europeană nu a fost încă scrisă, deşi trebuie să fie fascinantă. Cînd s-a descoperit că sfredelul permite nu numai găurirea marmurii sau a pietrei, ci şi scobirea materialului dur într-o manieră foarte îndrăzneaţă şi pro-

ducerea unor efecte deopotrivă realiste şi de o mare plasticitate, el a devenit un ajutor de nădejde în perioadele realiste ale istoriei artei, ca de pildă în arta elenistică şi în mai toată arta romană, şi, mai tîrziu, în arta secolului al XVII-lea. Char şi în perioada dintre căderea Romei şi apariţia artei renascentiste, sfredelul nu a fost niciodată complet abandonat.

Aş vrea să sar o clipă peste barierele cronologice şi să discut un mic relief în alabastru al marelui sculptor toscan Tino di Camaino [13]. El înfăţişează Fecioara cu pruncul, pe tron, cu regina Sancia, a doua soţie a lui Robert cel Înţelept de Anjou, rege al Neapolelui, în genunchi, prezentată Fecioarei de către Sfînta Clara; în dreapta e Sfîntul Francisc. Acest mic relief datînd de pe la 1330 conţine o serie de detalii, executate prin sfredelire, judicioase şi foarte interesante. Părul Pruncului Iisus este buclat şi în centrul fiecărei bucle se vede o gaură de sfredel [14]. M-a atras acest amănunt, deoarece Tino, fără să ştie, a făcut exact ceea ce, cu mult timp înaintea lui, făcuse artistul grec autor al frontului estic al templului de la Olimpia, între 468 şi 457 î.e.n. E demn de observat că Tino a utilizat sfredelul şi în alte părţi, de pildă la colţurile gurii tuturor figurilor, creînd mici suprafeţe de umbre accentuate şi potenţînd expresia însufleţită a figurilor.

Sfredelul n-a fost însă totdeauna o binecuvîntare, ci a putut deveni şi o pacoste; mulţi sculptori moderni l-au dispreţuit şi n-au vrut să se atingă de el. Înainte de a explica aspectul negativ al acestei unelte, îngăduiţi-mi să mai spun cîteva cuvinte despre dalta lată şi despre gradină. Într-o anumită măsură, în Antichitate dalta lată a înlocuit spiţul. Ea a fost larg utilizată de sculptorii romani şi în decursul unor perioade îndelungate din istoria ulterioară a sculpturii.

Mi se pare semnificativ că Andrea Pisano, într-un relief alegoric din secolul al XIV-lea, reprezentînd sculptura, de pe campanila catedralei din Florenţa [15], arată o statuie lucrată cu ajutorul dălţii late. Întîmplător, dalta e corect ţi-

Scanned with OKEN Scanner

nută şi putem identifica şi atacul oblic. Spre deosebire de şpiţul aplicat în unghi drept, dalta lată produce o suprafaţă relativ plată. De ce atunci era atît de mult întrebuinţată dalta lată aplicată oblic? Lucrul cu dalta lată e mult mai rapid decît cioplirea cu şpiţul. Cu o singură lovitură se poate îndepărta o cantitate de marmură de cîteva ori mai mare decît aceea îndepărtată cu şpiţul. În plus unealta aceasta e mai sigură decît şpiţul şi pretinde (poate) ceva mai puţină îndemînare. Cu dalta lată, sculptorul dobîndeşte o mai mare uşurinţă a execuţiei, în dauna vigorii şi poate chiar a calităţii.

Gradina sau dalta cu dinţi este probabil cea mai multilaterală unealtă a sculptorului. Dinţii pot varia ca dimensiuni şi număr, pot fi ascuţiţi sau bonţi. Prin urmare, această unealtă poate fi utilizată fie ca un şpiţ cu mai multe vîrfuri, fie ca o daltă lată cu cîteva tăişuri mici. Sculptorii au folosit deseori gradina în combinaţie cu dalta lată. După o fază iniţială de cioplire cu şpiţul, mulţi îşi pregătesc figurile cu dalta lată, relativ rapidă şi sigură, iar apoi folosesc gradina pentru subtilităţi de modelaj. Dinţii gradinei produc, fireşte, şanţuri paralele pe suprafaţă, care puteau fi lesne identificate înainte de aplicarea abrazivelor.

Să privim acum o placă de marmură [16] pregătită de către un sculptor pentru a arăta diferitele texturi produse de felurite unelte:

4. Adîncituri produse de buciardă, asemănătoare cu cele produse de şpiţul aplicat în unghi drept.
5. Şanţuri lungi şi adînci produse de şpiţ (lovitura pietrarului).
6. Caneluri paralele, uşor inegale, produse de o daltă lată cu tăiş mare.
7. Caneluri egale, paralele, produse de gradină.
9. Striaţii produse de o daltă lată.

A existat un singur sculptor în istoria artei care s-a consacrat în întregime cioplirii cu gradina, şi anume Michelangelo. Vom avea ocazia să cercetăm pe îndelete cum tehnica lui — sau mai degrabă ideile lui exprimate prin tehnică — au dus la rezultate opuse Antichităţii greco-romane.

În sfîrşit, doresc să abordez o problemă la care vom reveni în repetate rînduri, şi anume aceea a transpunerii unui desen sau model în marmură. Pînă acum ne-am ocupat numai de cioplirea directă, mai cu seamă de-a lungul perioadei arhaice — cioplirea fără studii prealabile pe hîrtie şi fără modele pregătitoare după care sculptorii au lucrat în multe perioade ale istoriei artei. Stadii pregătitoare trebuie să fi existat încă dintr-o perioadă relativ timpurie în Grecia şi în orice caz în secolul al V-lea î. e. n. Pentru marile programe sculpturale de pe templele greceşti din perioada clasică, precum Olimpia şi Partenonul, trebuie să admitem existenţa unei planificări atente şi a unui spirit conducător care să supravegheze apoi execuţia coordonată a multor mîini. Putem presupune că acest lucru se putea face în mare parte prin viu grai şi prin supraveghere directă şi neslăbită. Dar mă îndoiesc că era de ajuns atîta. Trebuie să presupunem că încă de pe atunci se făceau modele de lut sau de teracotă; mai întîi, pentru a clarifica planul general, iar apoi pentru îndrumarea executanţilor. Metoda aceasta a fost sigur utilizată cu cîtva timp înainte de a se fi făcut încercări de transpunere de pe model pe marmură.

Pe cînd Pliniu îşi scria *Istoria naturală*, în secolul I e. n., carte cuprinzînd majoritatea informaţiei de care dispunem despre artiştii greci, întîlnim o triplă diviziune a artelor plastice, numite în Antichitate *fusoria*, *plastica* şi *sculptura*. *Fusoria* este arta turnării metalului; *plastica* arta modelării în lut sau ceară; şi *sculptura* arta cioplirii pietrei. Această împărţire avea probabil o obîrşie îndepărtată şi arată în orice caz că modelatorii în materiale moi dobîndiseră o însemnătate considerabilă. O generaţie mai veche de arheologi credea că o tehnică mecanică de transpunere a desenului de pe model în marmură a fost dezvoltată abia de către Pasiteles, în secolul I î. e. n. Astăzi

Scanned with OKEN Scanner

se crede însă că grecii dezvoltaseră o asemenea metodă mult mai devreme. Această metodă, cunoscută de obicei sub numele de punctare, consta în stabilirea cu cea mai mare precizie a unor puncte paralele pe model şi pe blocul de marmură. Dispozitivul pe care-l vedeţi în figura 17 vă înlesneşte înţelegerea principiului. În Antichitate, dispozitivul de punctat sau pantograful era asemănător, deşi, fireşte, mult mai simplu. Această tehnică ne duce înapoi la sfredel. Numai cu ajutorul sfredelului se puteau transpune corect punctele, la adîncimea corectă, pe blocul de marmură.

În Antichitatea tîrzie, această metodă a fost utilizată cu foarte multă cumpătare, mai mult pentru a fixa cîteva puncte esenţiale pe suprafaţa marmurii. Figurile 18 şi 19 înfăţişază două marmuri mici, amîndouă romane şi amîndouă neterminate. Statuia tînărului prezintă un număr de găuri de punctare în zona stomacului. Grupul *Dionysos şi satirul* are cîteva protuberanţe de punctare pe suprafaţa lui. Acest grup e interesant şi pentru urmele de diferite unelte pe care le prezintă: şpiţul, dalta lată şi gradina pot fi lesne identificate.

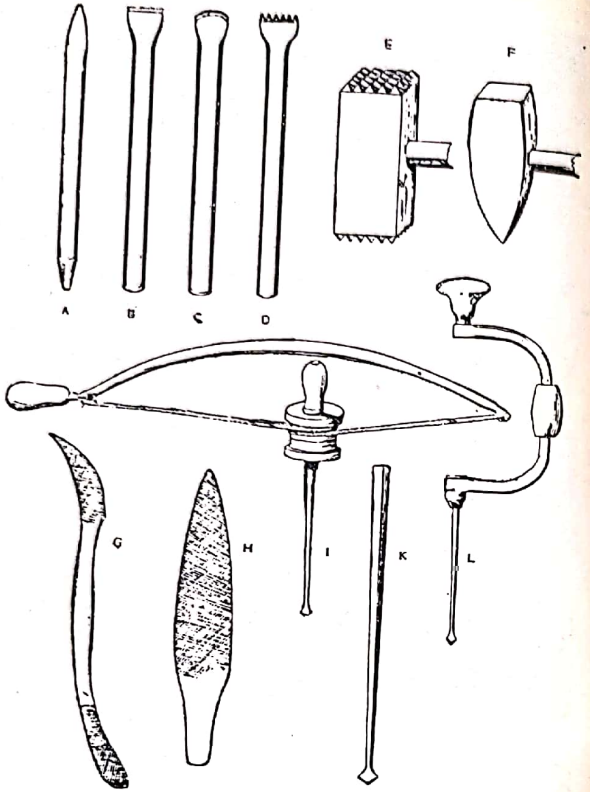
Problema mecanică a transferului de pe model în marmură nu a încetat niciodată să preocupe minţile sculptorilor şi vom reveni la ea în repetate rînduri. Abia în secolul al XIX-lea problema a luat însă, după cum vom vedea, proporţii uriaşe. Atunci şi-a atins apogeul reaua folosire a sfredelului. Reabilitatea sculpturii în secolul al XX-lea a fost strîns legată de dispreţul manifestat faţă de sfredel şi faţă de orice fel de metode mecanice de transpunere, cu o întoarcere la cioplirea directă.

În capitolele următoare, o parte din temele abordate aici, sau majoritatea lor, vor fi continuate şi, nădăjduiesc, clarificate mai bine. La sfîrşit (mă încumet să fac precizări) vom constata că problemele asupra cărora meditează sculptorii şi în jurul cărora gravitează visele lor sînt relativ puţine şi nu s-au schimbat deloc în lungul curs al istoriei omului occidental.

1. *Ludovic al XIV-lea.* Bernini. Marmură. Versailles

Scanned with OKEN Scanner

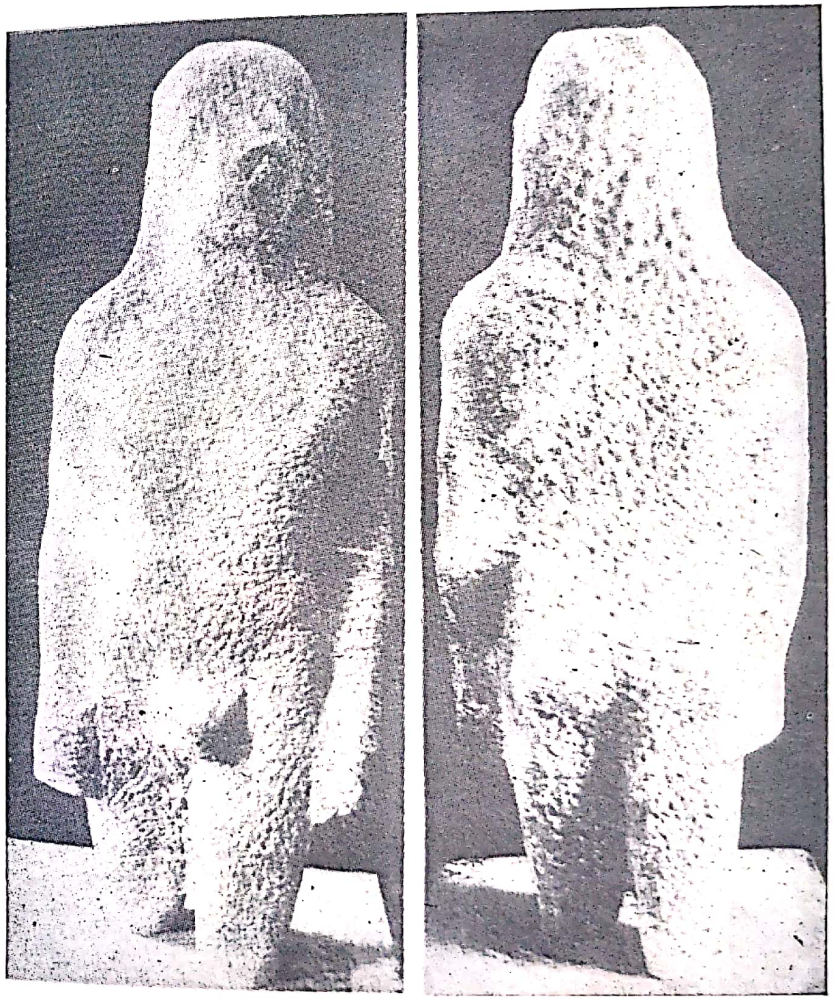
2. Uneltele sculptorului.



3. Vas grecesc, c. 500 î.e.n. Partea pictată. Boston, Museum of Fine Arts.

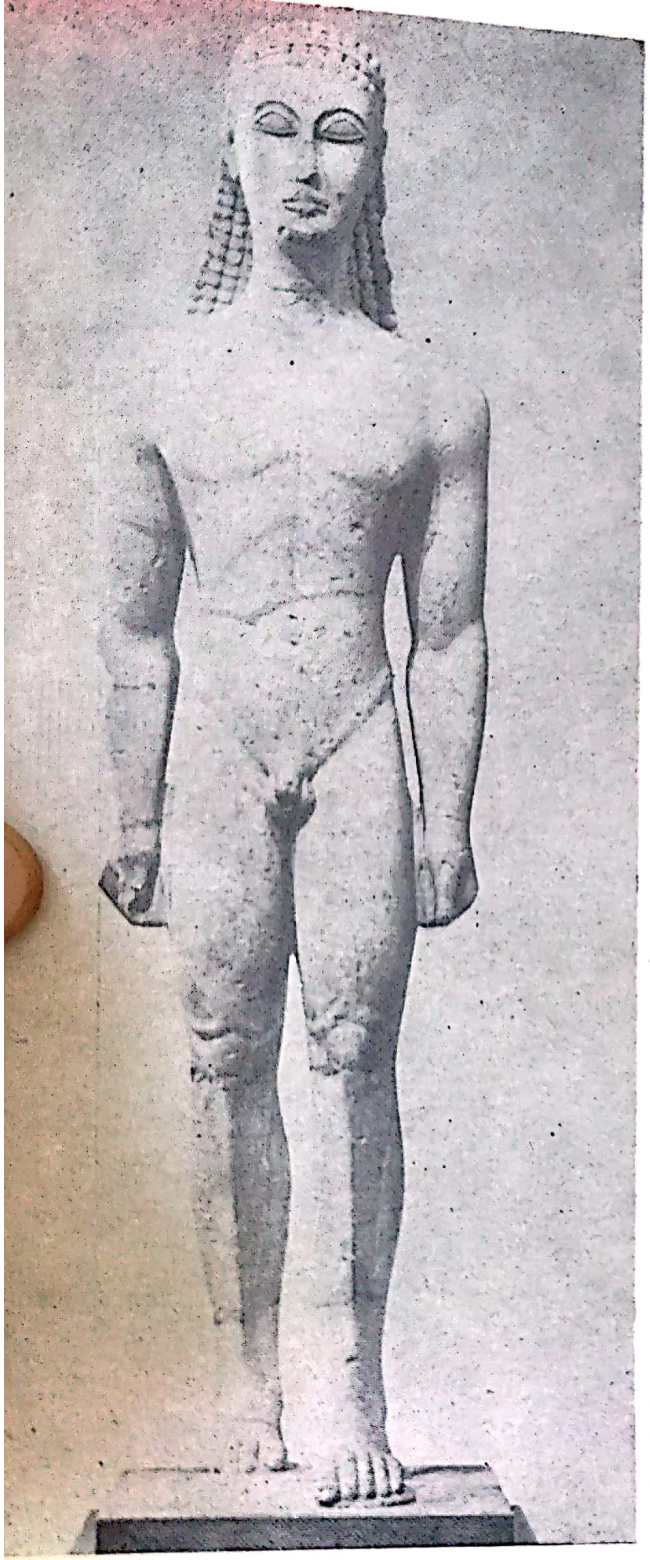
4. Relief votiv grecesc. Marmură. New York, Metropolitan Museum of Art.

5. Spiţ aplicat în unghi drept pe bloc.



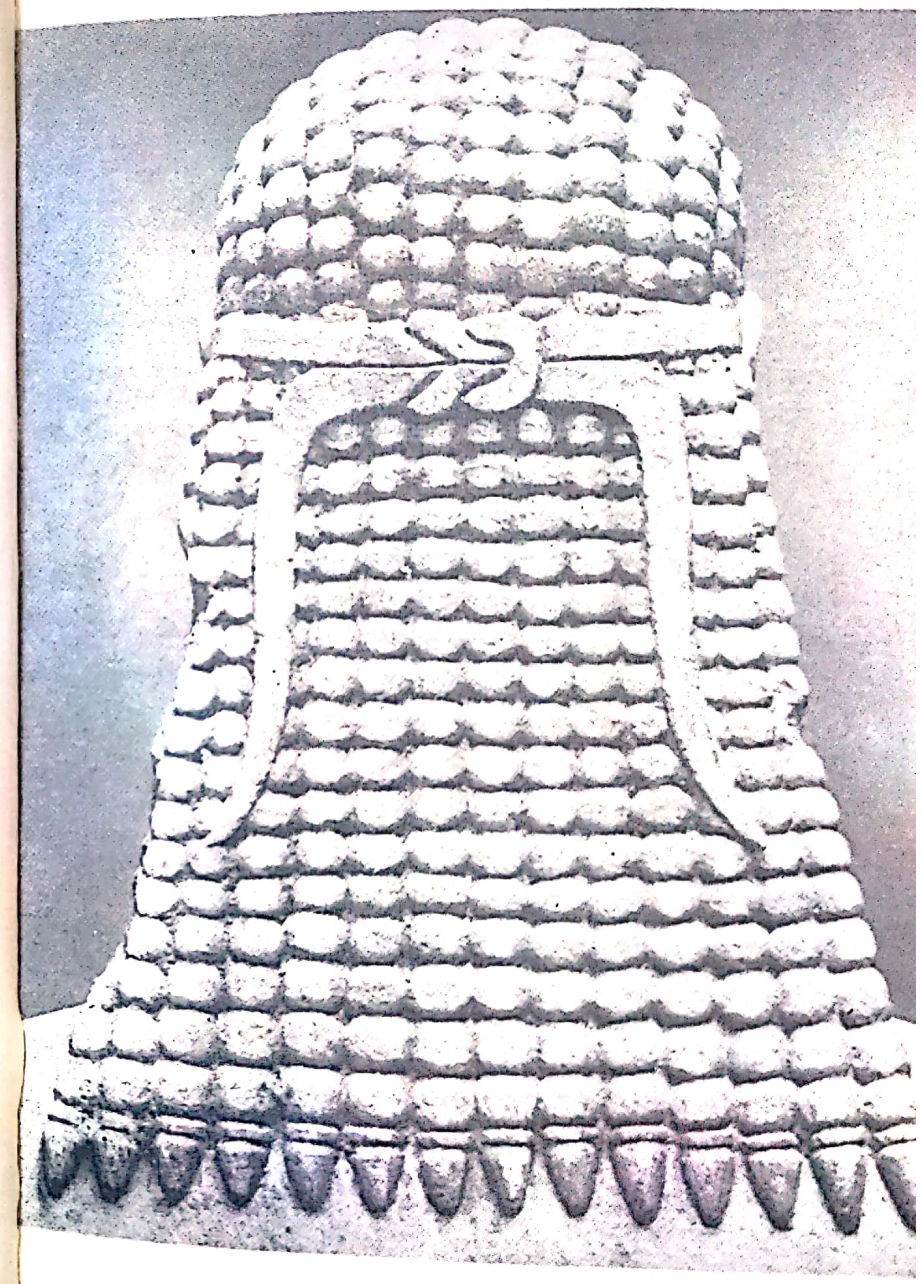
6. Bust bărbătesc nefinisat din Naxos, secolul al VI-lea î.e.n. Atena, Muzeul Naţional.

Scanned with OKEN Scanner



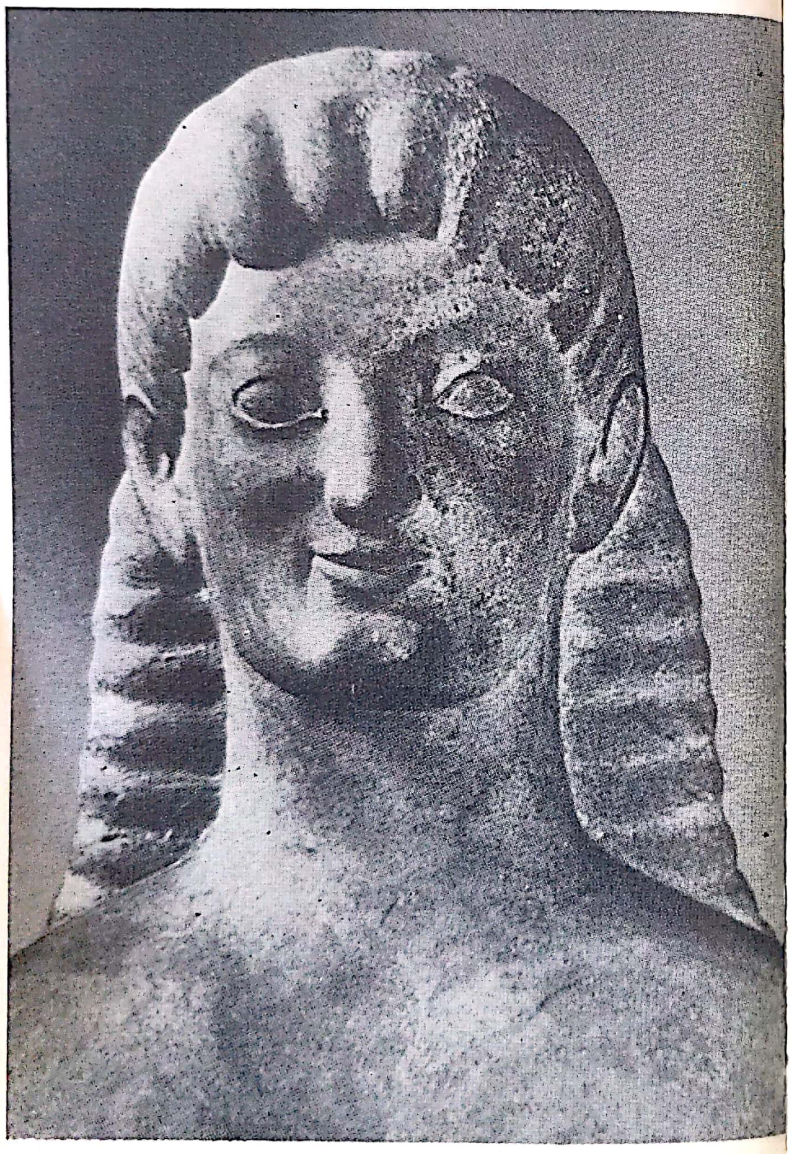
7. *Kouros*, c. 600 i.e.n. Marmură. New York, Metropolitan Museum of Art, Fondul Fletcher, 1932.

8. Detaliu din fig. 7



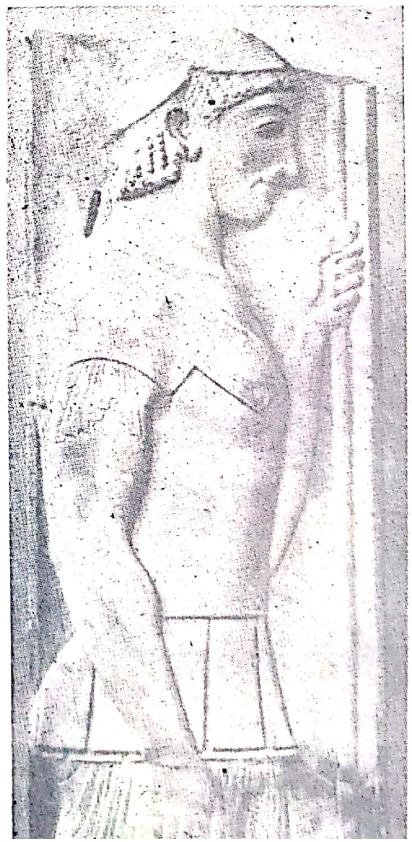
Scanned with OKEN Scanner

9. *Apolo din Tenea*, c. 550 î.e.n.
Marmură. Gliptoteca.

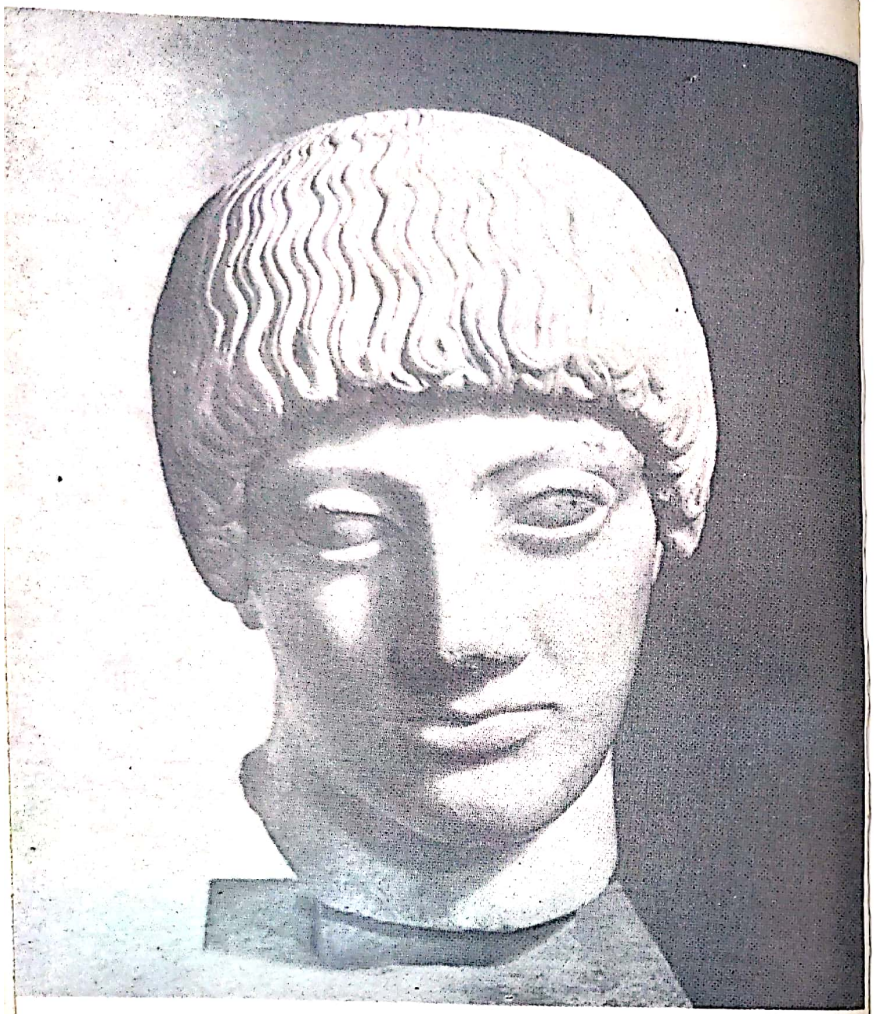


10. *Korai cu potîrniche*,
c. 550 î.e.n.
Marmură. Berlin,
Staatliche Museen.

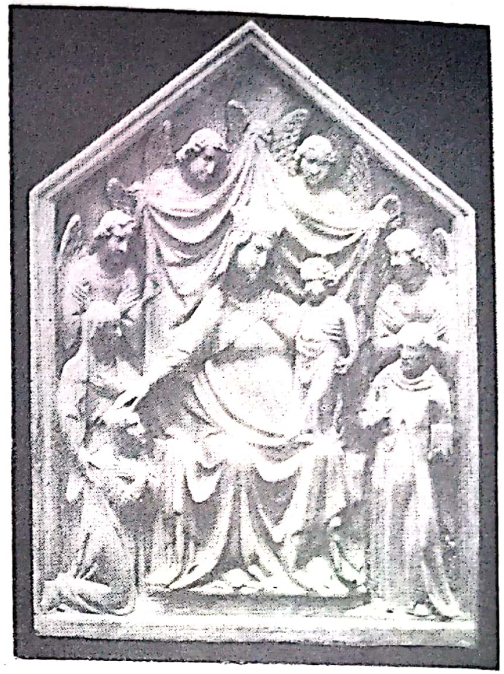
11. Relieful funerar
al lui Aristion,
c. 600 î.e.n.
Marmură. Atena,
Muzeul Național.



Scanned with OKEN Scanner



12. *Efebul blond.* c 490—480 î.e.n. Atena, Muzeul Acropolei.

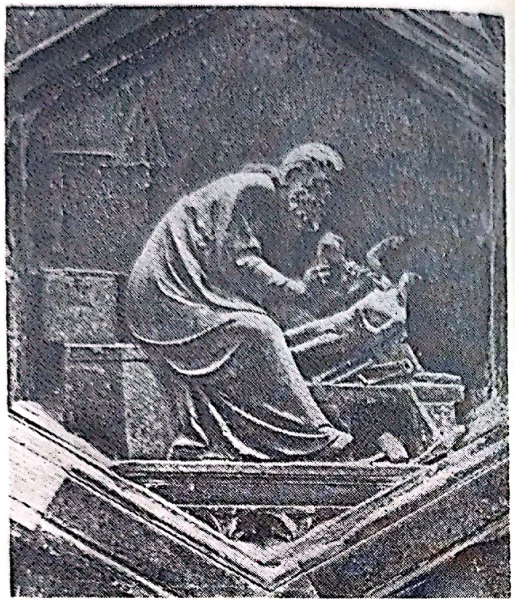


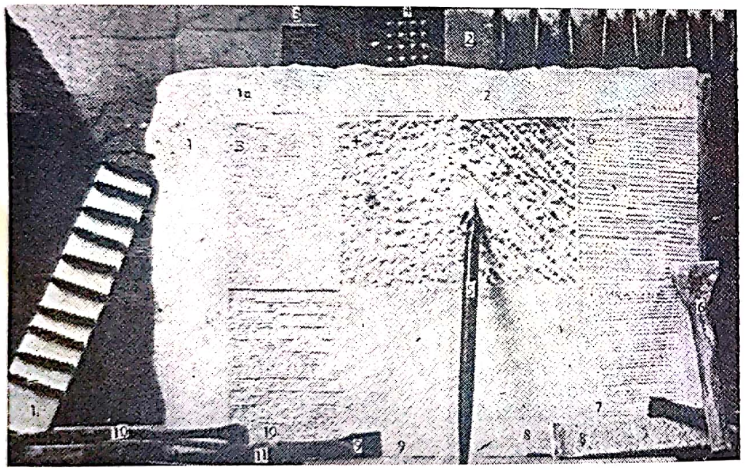
13. *Fecioara și Pruncul,* Tino da Camaiano, c. 1330. Alabastru. Washington, National Gallery of Art. Colecția Samuel H. Kress.

14. Detaliu din fig. 13.

Scanned with OKEN Scanner

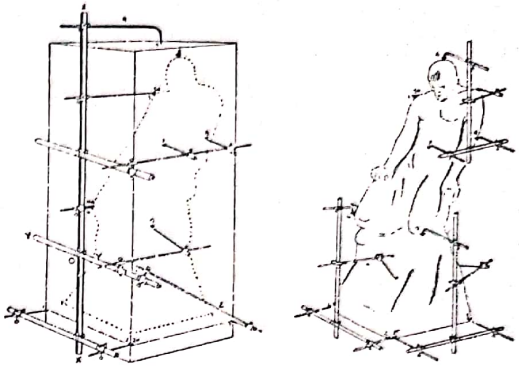
15. Alegoria Sculpturii, Andrea Pisano, sec. al XIV-lea. Marmură. Florenţa, Campanile del Duomo.



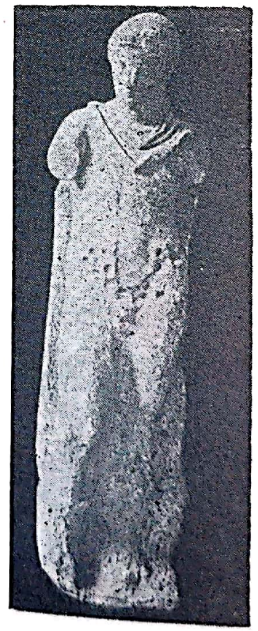


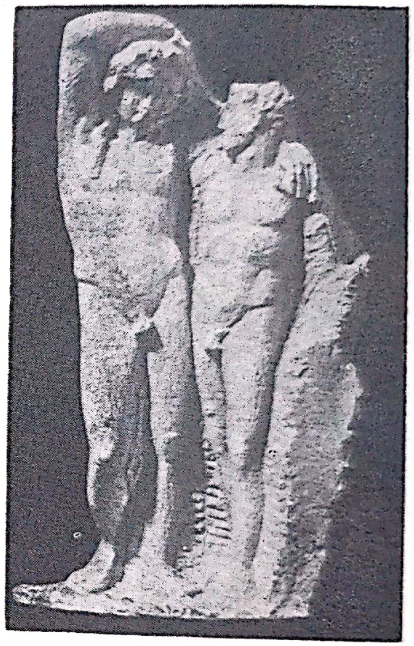
16. Diferite texturi produse de diverse unelte, după Malvina Hoffman, *Sculpture Inside and Out*, New York, 1931, p. 161, fig. 132.

17. Maşină de punctat.



18. Statuie nefinisată de tînăr din Rheneia. Marmură. Atena. Muzeul Naţional.





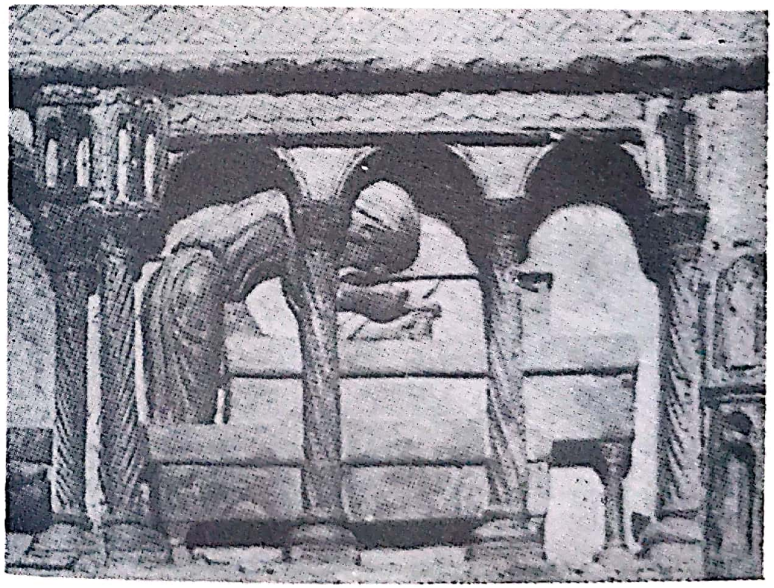
19. *Dionisos şi un Satir.* Marmură. Atena, Muzeul Naţional.

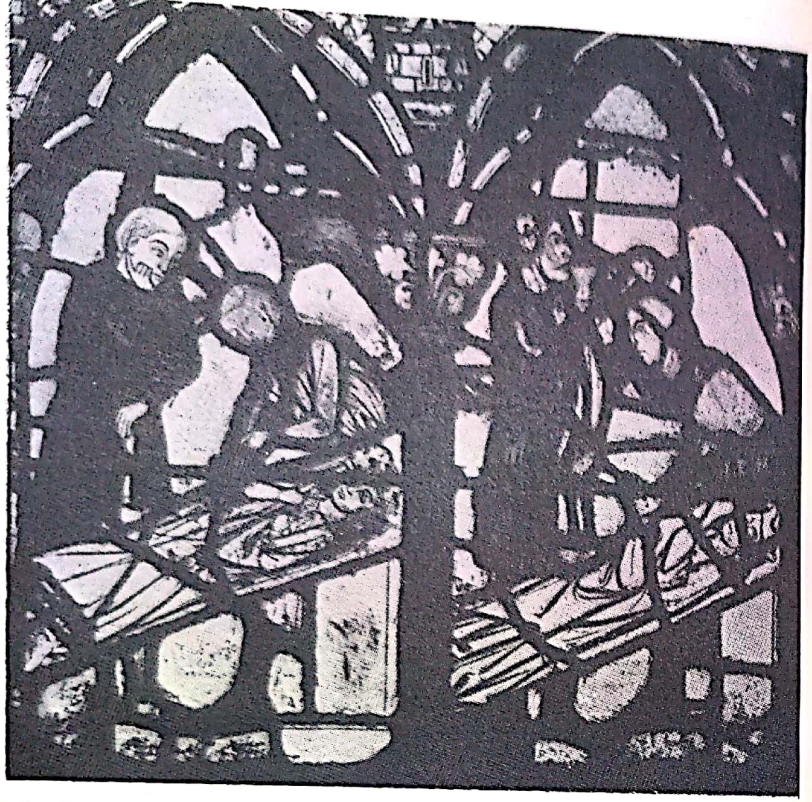
Scanned with OKEN Scanner

20. *Hristos călcînd în picioare fiarele*, 750—850 e.n. Dumfries, Crucea Ruthvell.

21 Desene cu scheme geometrice, Villard de Honnecourt, sec. al XIII-lea. Paris, Bibliothèque Nationale, MS 19093, f. 18v.

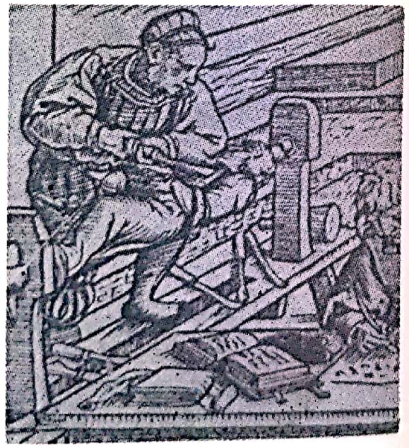
22. Mormîntul Sf. Vicenţiu, detaliu, sec. al XII-lea. Ávila.





23. *Histoire de Saint Cheron*, detaliu, c. 1225. Traveea XLII, absida nord, Catedrala de la Chartres.

24. Pietrar muncind, manuscris german de la începutul sec. al XV-lea. Nürnberg, Stadtbibliothek.



25. Sculptor la lucru Hans Burgkmair, începutul secolului al XVI-lea. Gravură în lemn.

26. Desen după un vitraliu, sec. al XIII-lea, catedrala din Rouen.

27. Construcţia bisericii Madeleine de la Vézelay, miniatură dintr-un manuscris din sec. al XV-lea. Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 1125, folio 554 v.

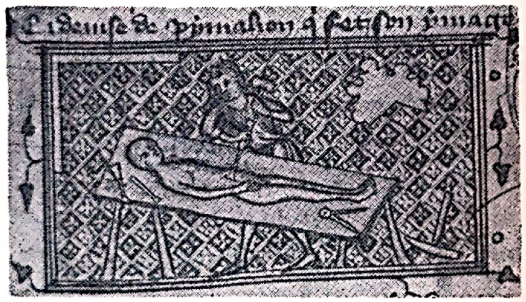
Scanned with OKEN Scanner

28. Construcţia Turnului Babel, miniatură, c. 1430—1440. Londra, British Museum, *Bedford Hours*, MS 18850, folio 17 v.

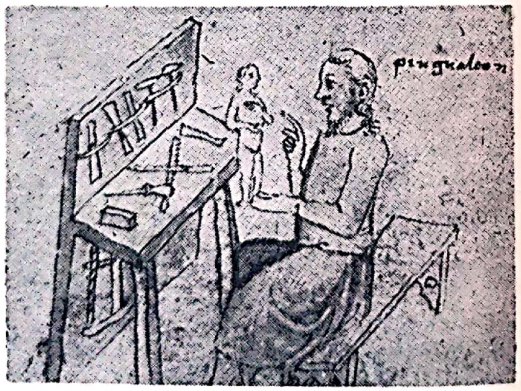
29. Înălţarea Templului din Ierusalim, Jean Fouquet, miniatură dintr-un manuscris Josephus, sec. al XV-lea. Paris, Bibliothèque Nationale, MS 247.

Scanned with OKEN Scanner

30. Călugăr lucrînd cu ciocanul de lemn şi cu dalta, detaliu de strană, 1285. Hanovra, Provinzial Museum.



31. Pigmalion ca sculptor, manuscris, c. 1380. Londra, British Museum, MS Yates Thompson 21, folio 136 R. planşa XX.



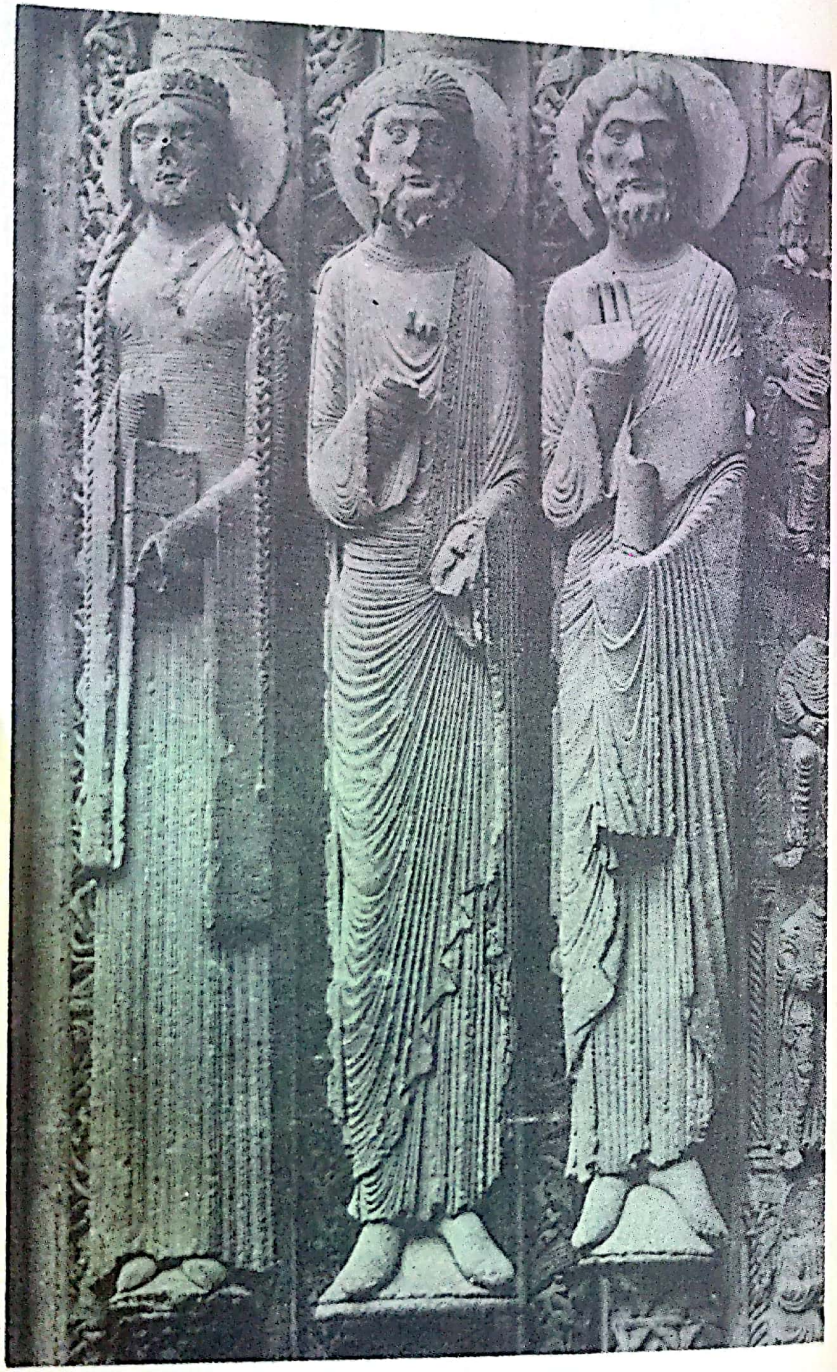
32. Pigmalion, manuscris Ovidiu, sec. al XV-lea. Florenţa, Biblioteca Nazionale.

33. Călugăr vopsind o statuie a Fecioarei cu Pruncul, miniatură de frontispiciu la Apocalips, sec. al XIII-lea. Londra, Lambeth Palace Library, MS 209.

34. Sculptor lucrînd la o figură funerară, manuscris miniat german, sec. al XV-lea, München, Bayerisches National Museum, MS 2502.

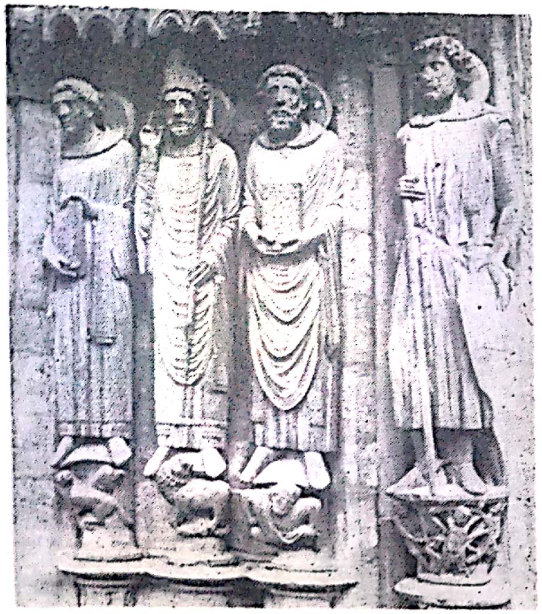
Scanned with OKEN Scanner

35. Trei dintre figurile-coloană de pe partea stîngă, sec. al XIII-lea. Fațada de vest, portalul central, Catedrala de la Chartres.



36. Detaliu din fig. 35.

Scanned with OKEN Scanner

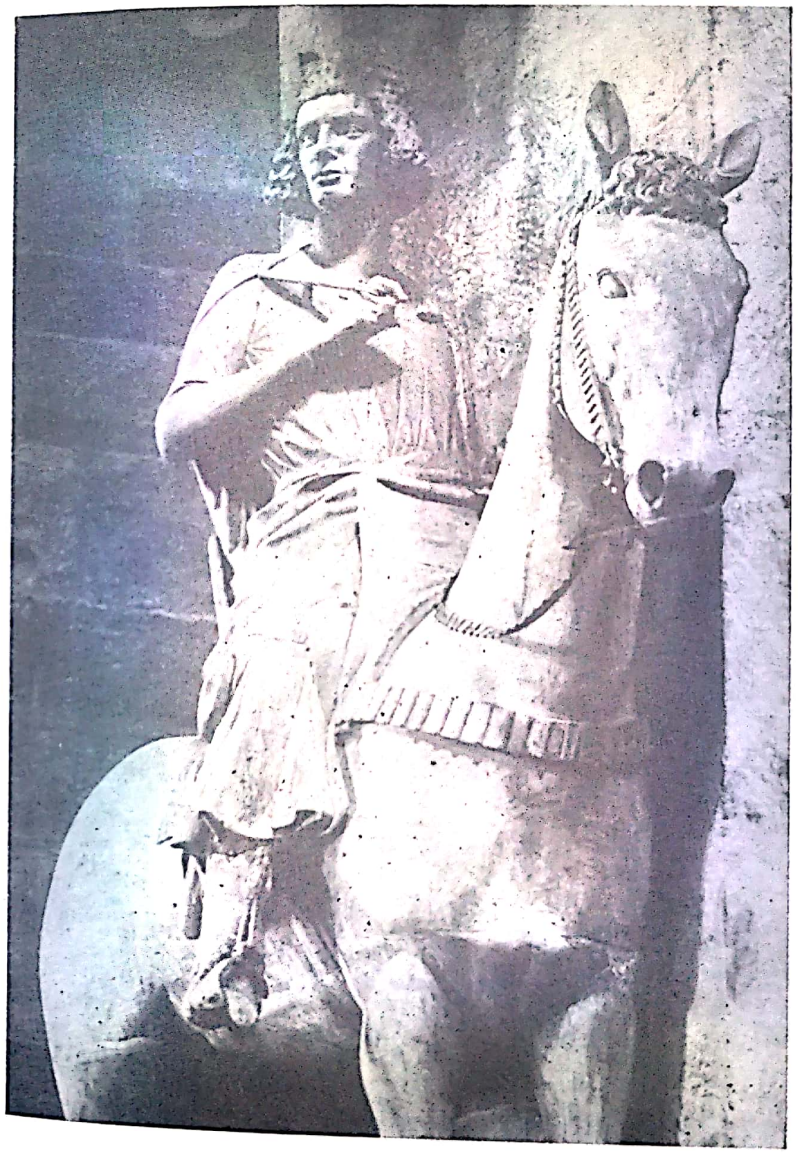


37. *Sfîntul Gheorghe*
c. 1220—35.
Portalul sudic,
Catedrala de
la Chartres.

39. *Vizitațiunea*,
c. 1230—40.
Catedrala din
Bamberg.

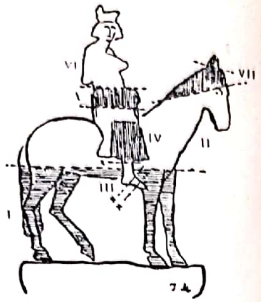
38. *Vizitațiunea*,
sec. al XIII-lea.
Portalul central,
fațada de vest,
Catedrala din Reims

40. *Călărețul din Bamberg*, c. 1236. Catedrala din Bamberg.

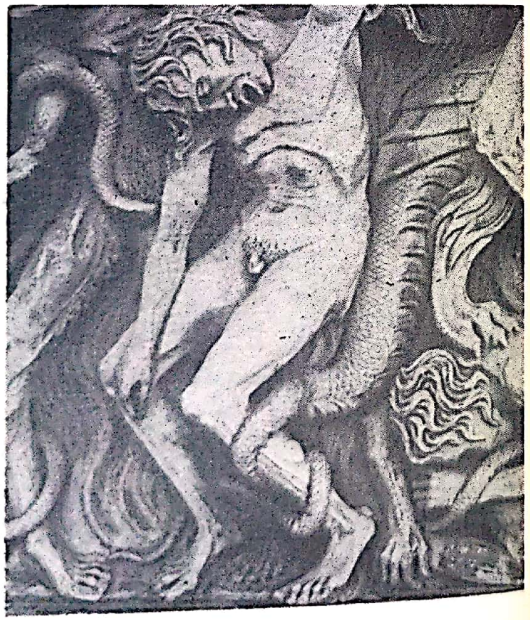


Scanned with OKEN Scanner

41. *Călăreţul din Bamberg* văzut din spate.

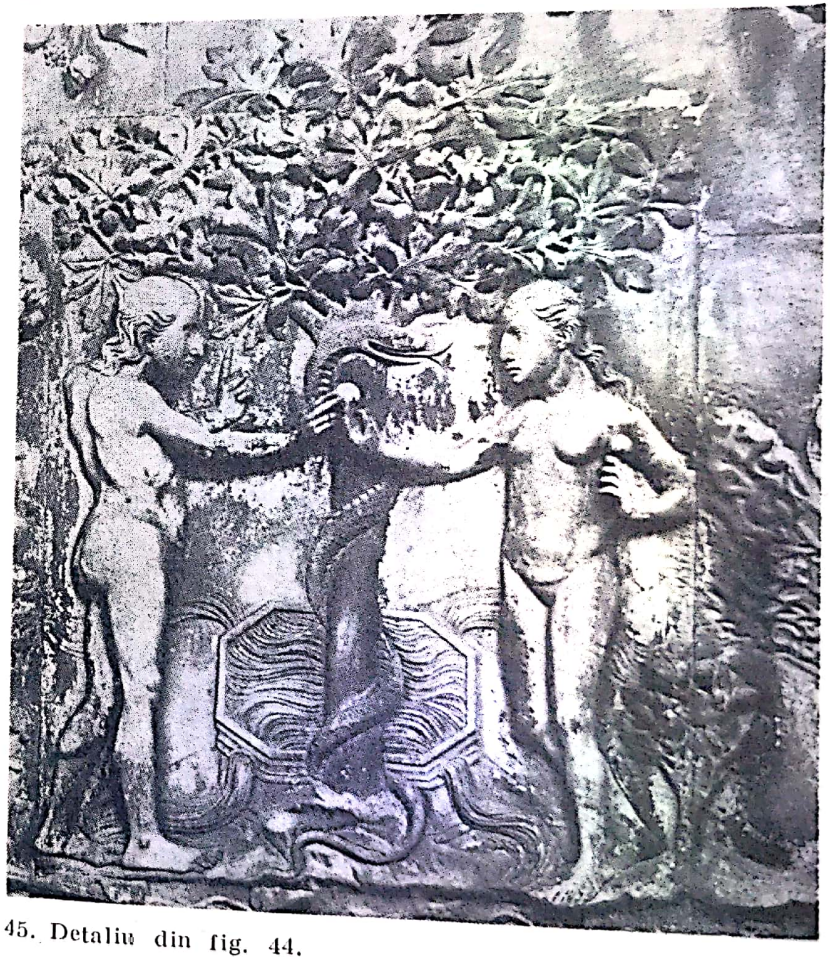


42. *Călăreţul din Bamberg*, desen diagramatic din J. Morper, „Zur Technik des Bamberger Reiters" *Belvedere*, VI, 1924, p. 18.



43. *Judecata de Apoi*, detaliu cu un suflet damnat. Al patrulea pilastru, faţada de vest, Catedrala din Orvieto.

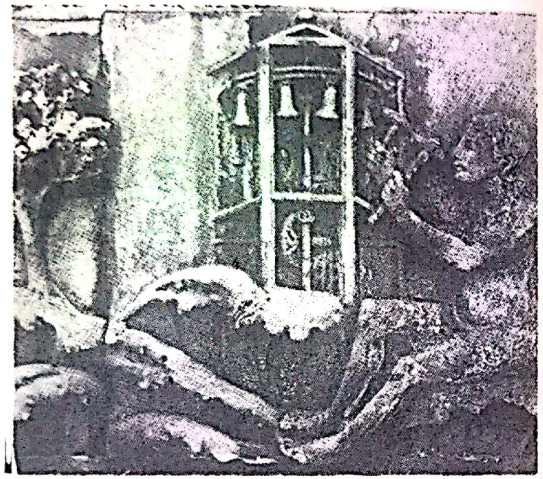
44. *Căderea*, începutul sec. al XIV-lea. Primul pilastru, faţada de vest, Catedrala din Orvieto.



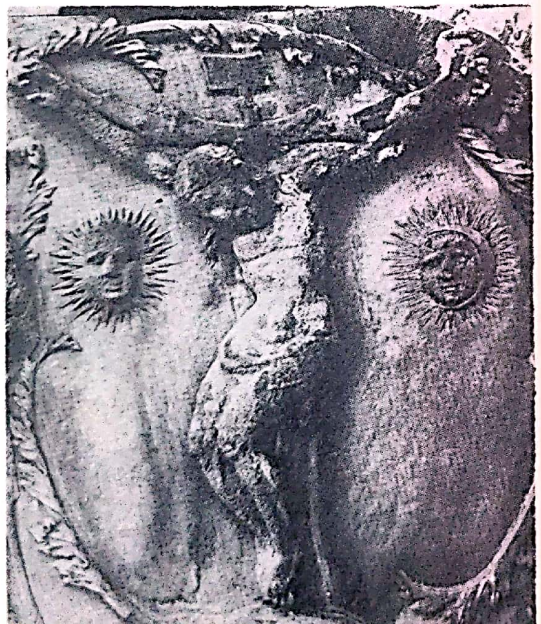
45. Detaliu din fig. 44.

Scanned with OKEN Scanner

46. *Facerea Evei*, începutul sec. al XIV-lea. Primul pilastru, fațada de vest, Catedrala din Orvieto.

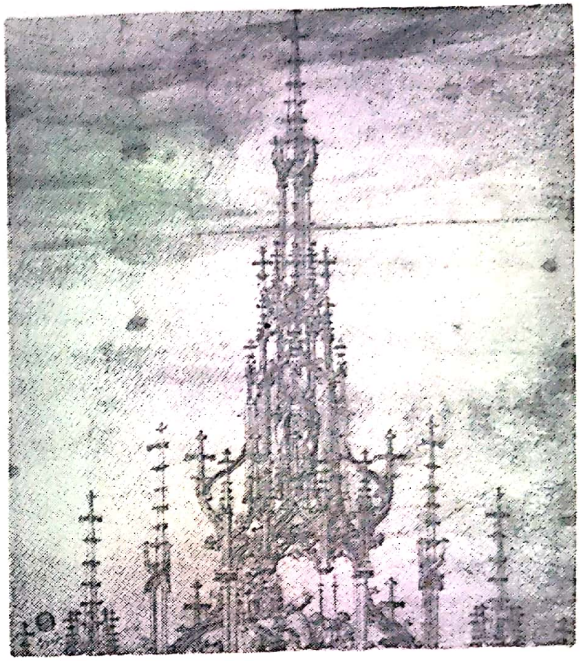


47. *Tubalcain*, începutul sec. al XIV-lea. Primul pilastru, fațada de vest, Catedrala din Orvieto.



48. *Profația Răstignirii*, detaliu, începutul sec. al XIV-lea. Al doilea pilastru, fațada de vest, Catedrala din Orvieto.

49. Proiect pentru partea superioară a unui retablu, sec. al XV-lea. München, Staatliche Graphische Sammlung.

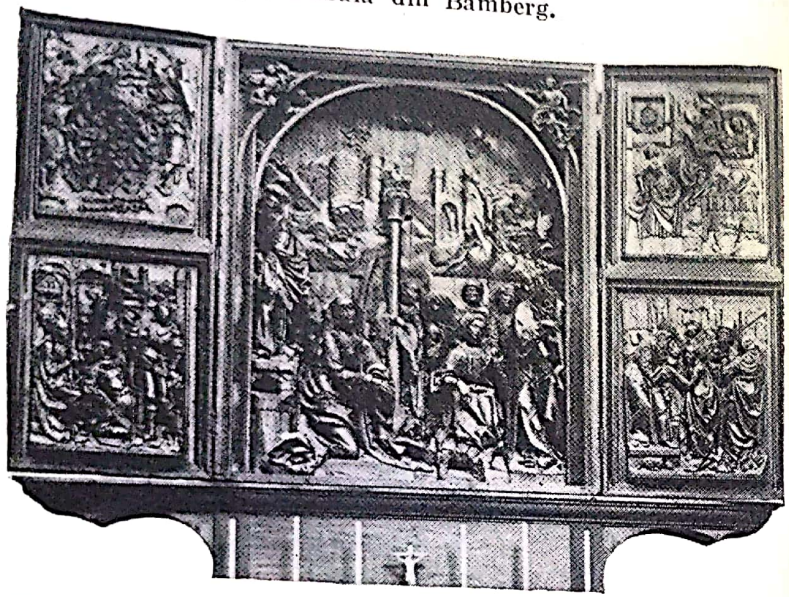


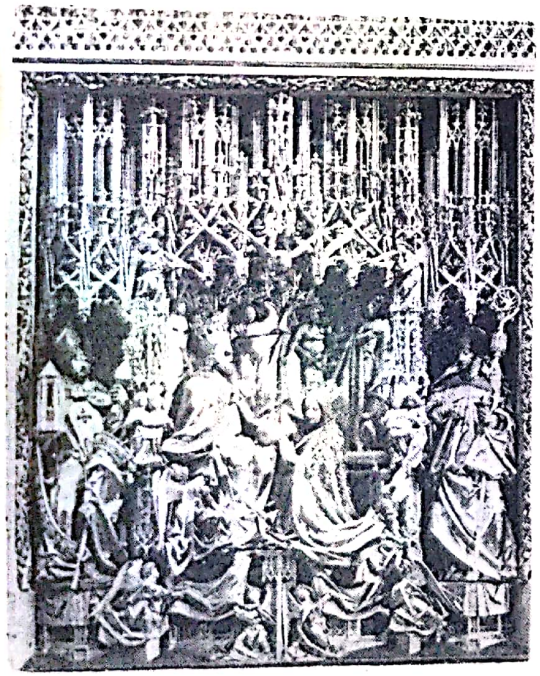
50. *Adorația Magilor*, desen pentru o scenă de pe un retablu, c. 1485. Coburg, Städtische Kunstsammlungen Veste Coburg.

51. *Adorația Magilor* partea centrală a retablului, c. 1485. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Scanned with OKEN Scanner

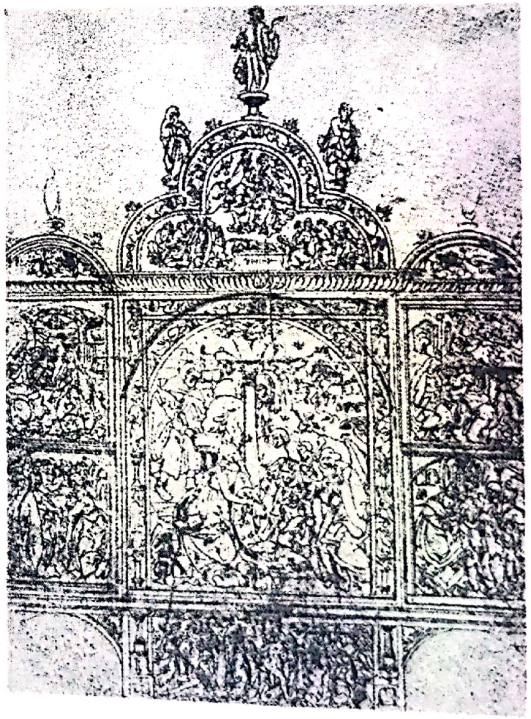
52. Retablu, Veit Stoss, sec. al XV-lea. Nava laterală sud, Catedrala din Bamberg.





53. Retablu, scena centrală, Michael Pacher, 1471—81. Biserica St. Wolfgang.

54. Retablu, Tilman Riemenschneider, 1505—10. Creglingen.



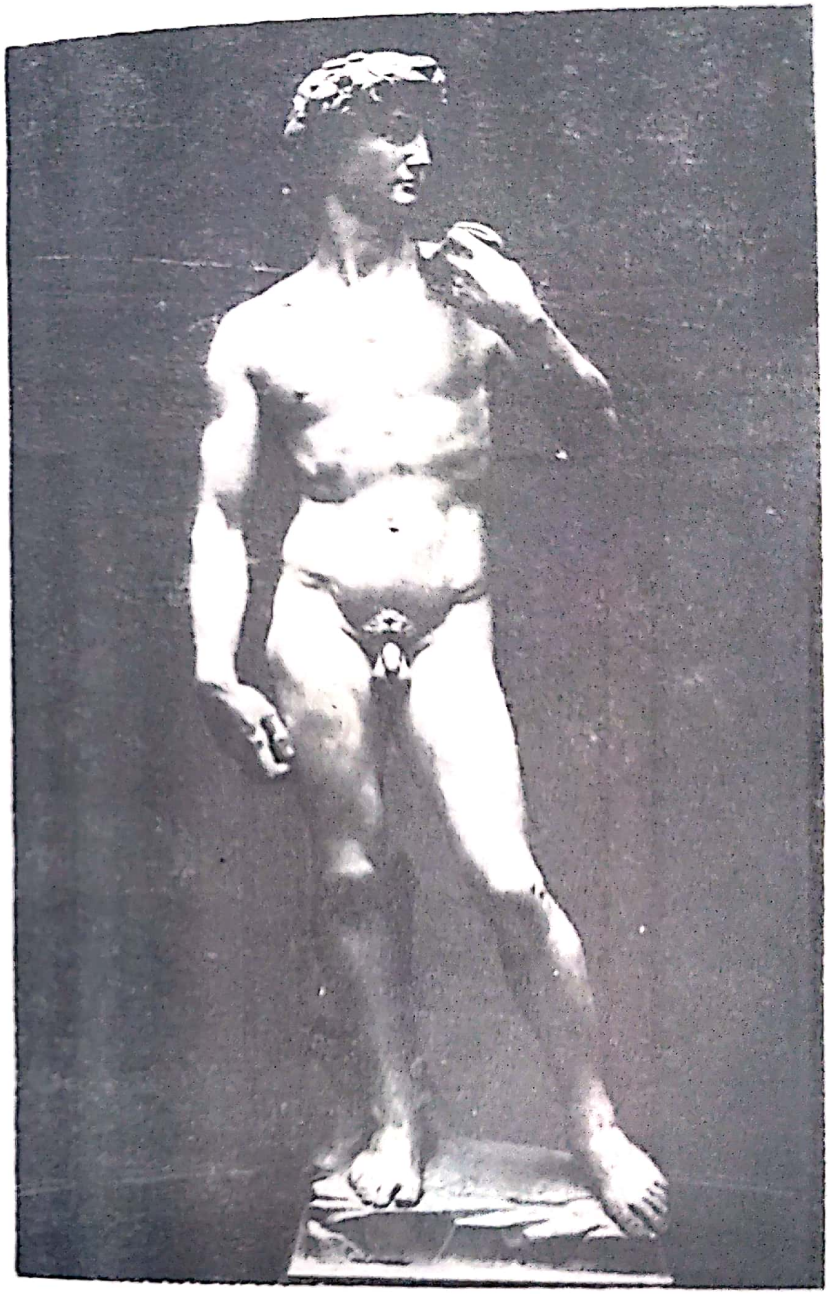
55. Proiect pentru Retablul din Bamberg, Veit Stoss, c. 1520. Cracovia, Institutul Arheologic al Universității.

Scanned with OKEN Scanner

56. *Sf. Ieronim în pustie*, Desiderio da Settignano, c. 1460. Marmură. Washington, National Gallery of Art. Colecţia Widener, 1942.

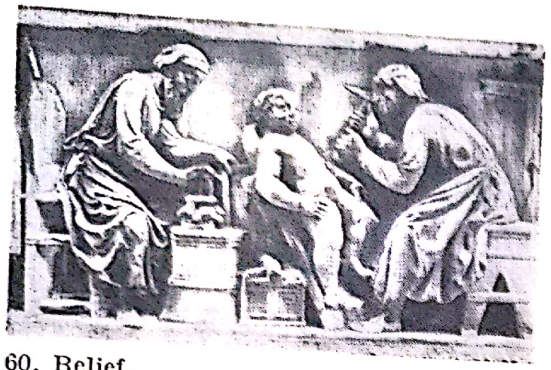
58. *Sf. Ieronim în pustie*, copie după Desiderio da Settignano. Loc necunoscut.

57. *Sf. Ieronim în pustie*, Desiderio de Settignano, c. 1460. Marmură. New York, Colecţia Michael Hall.



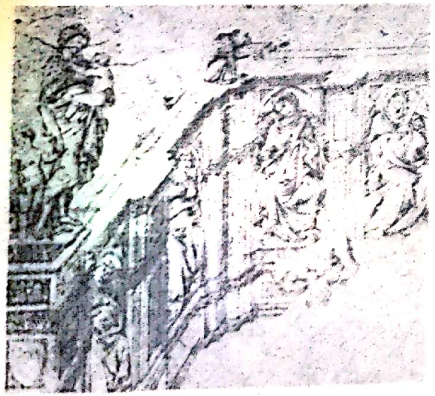
59. *David*, Michelangelo, 1501. Marmură, Florenţa, Galleria dell'Accademia.

Scanned with OKEN Scanner



60. Relief,
Nanni din Banco,
după 1410. Marmură
Florența,
Or San Michele.

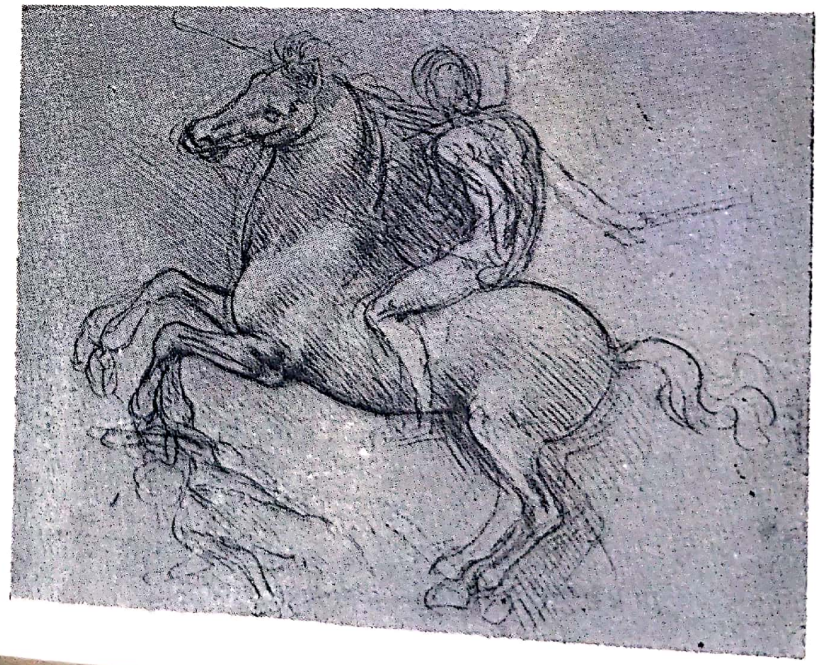
61. Model de teracotă
pentru cenotaful
cardinalului Niccolo
Forteguerri,
Verrocchio, c. 1476.
Londra, Victoria
and Albert Museum.



62. Proiect pe
pergament pentru
Fonte Gaia,
jumătatea stîngă,
Jacopo della
Quercia,
1409. New York,
The Metropolitan
Museum of Art,
Fondul Fletcher,
1932.

63. Proiect pe pergament pentru Fonte Gaia,
jumătatea dreaptă, Jacopo della Quercia, 1409. Londra,
Victoria and Albert Museum.

64. Studiu pentru Monumentul Sforza,
Leonardo, c. 1482. Castelul Windsor.

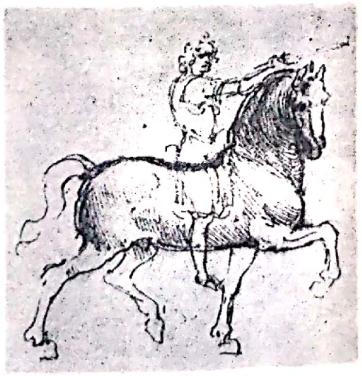


Scanned with OKEN Scanner

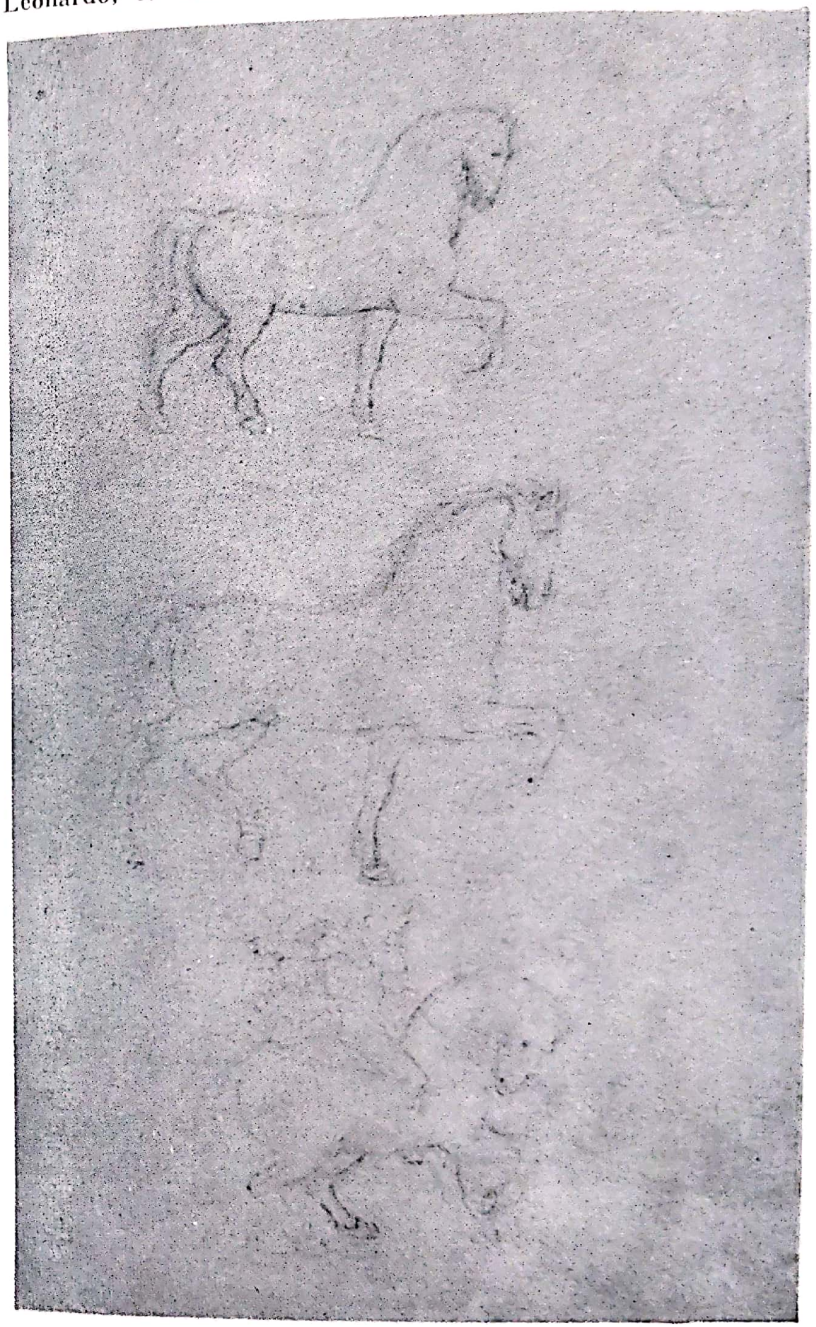
65. Profil şi cap de bărbat şi alte studii pentru Monumentul Sforza, Leonardo, c. 1482. Veneţia, Academia.

66. Studiu de muşchi pectorali ai unui cal pentru Monumentul Sforza, Leonardo, c. 1482. Castelul Windsor.

67. Studiu final pentru Monumentul Sforza, Leonardo, c. 1482. Castelul Windsor.

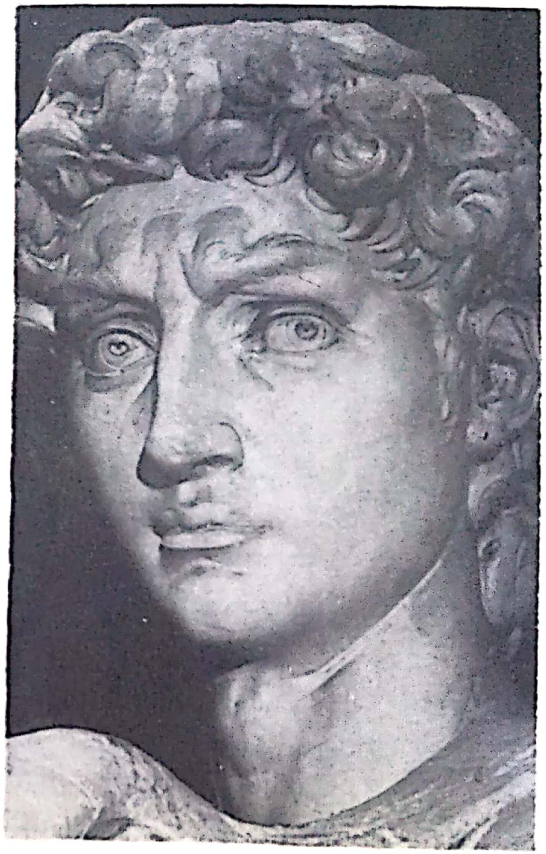


68. Schiţe pentru Monumentul Trivulzio, Leonardo, c. 1510. Castelul Windsor.



Scanned with OKEN Scanner

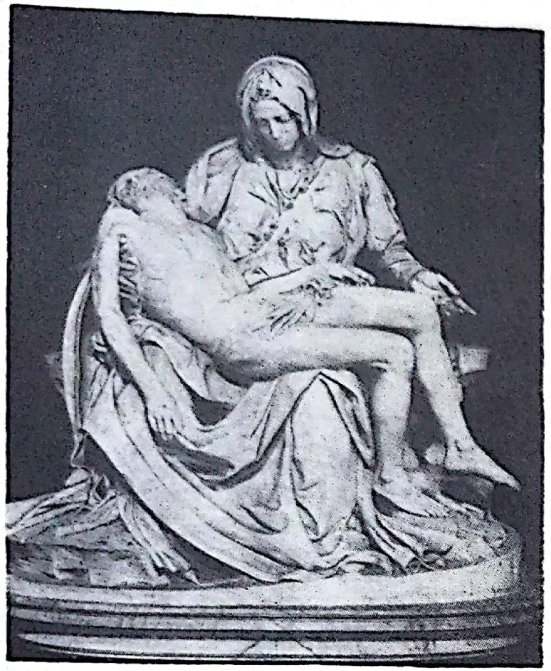
69. Sf. Gheorghe şi balaurul şi studii de animale, Leonardo, c. 1510. Castelul Windsor.



70. *David*, detaliu, Michelangelo, 1501—4. Marmură. Florenţa, Galeria dell' Accademia.

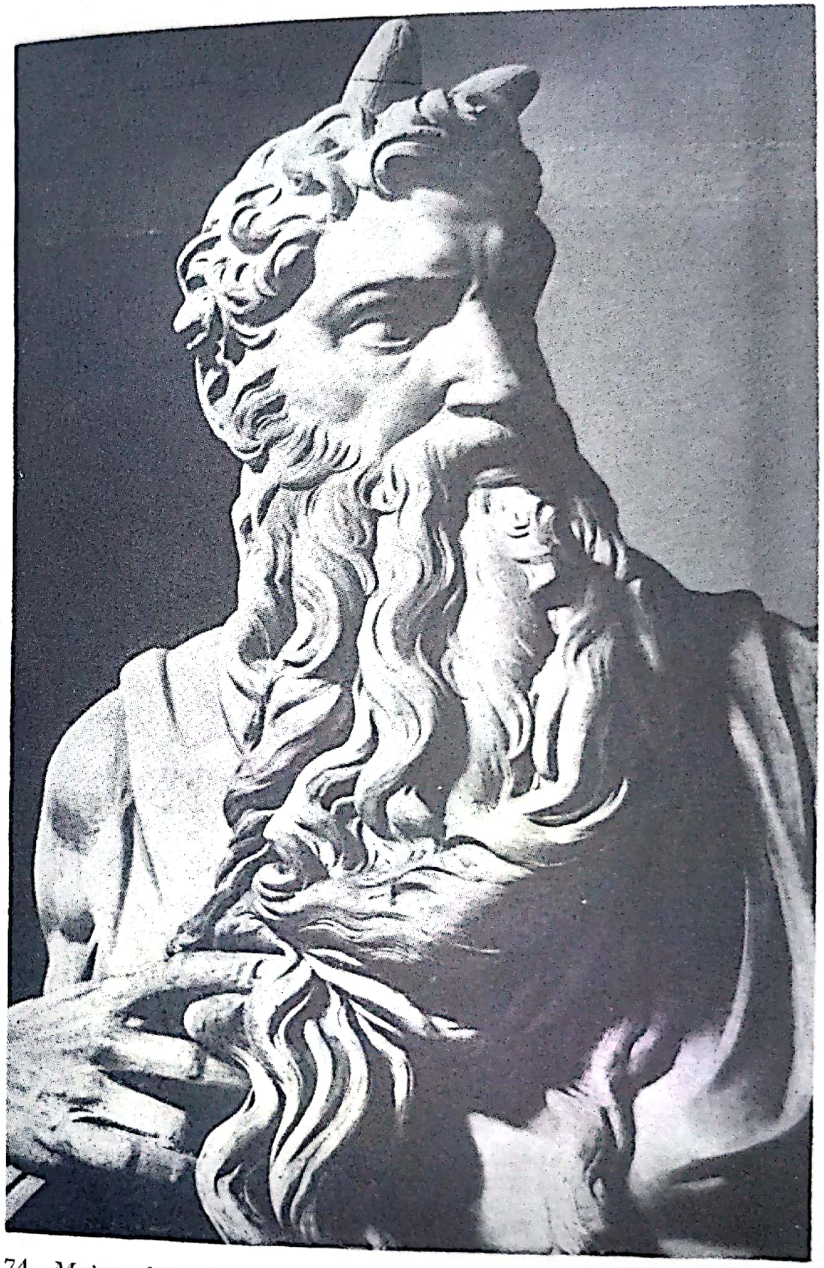
71. *Bacchus*, detaliu, Michelangelo, c. 1498. Marmură. Florenţa, Bargello.

Scanned with OKEN Scanner



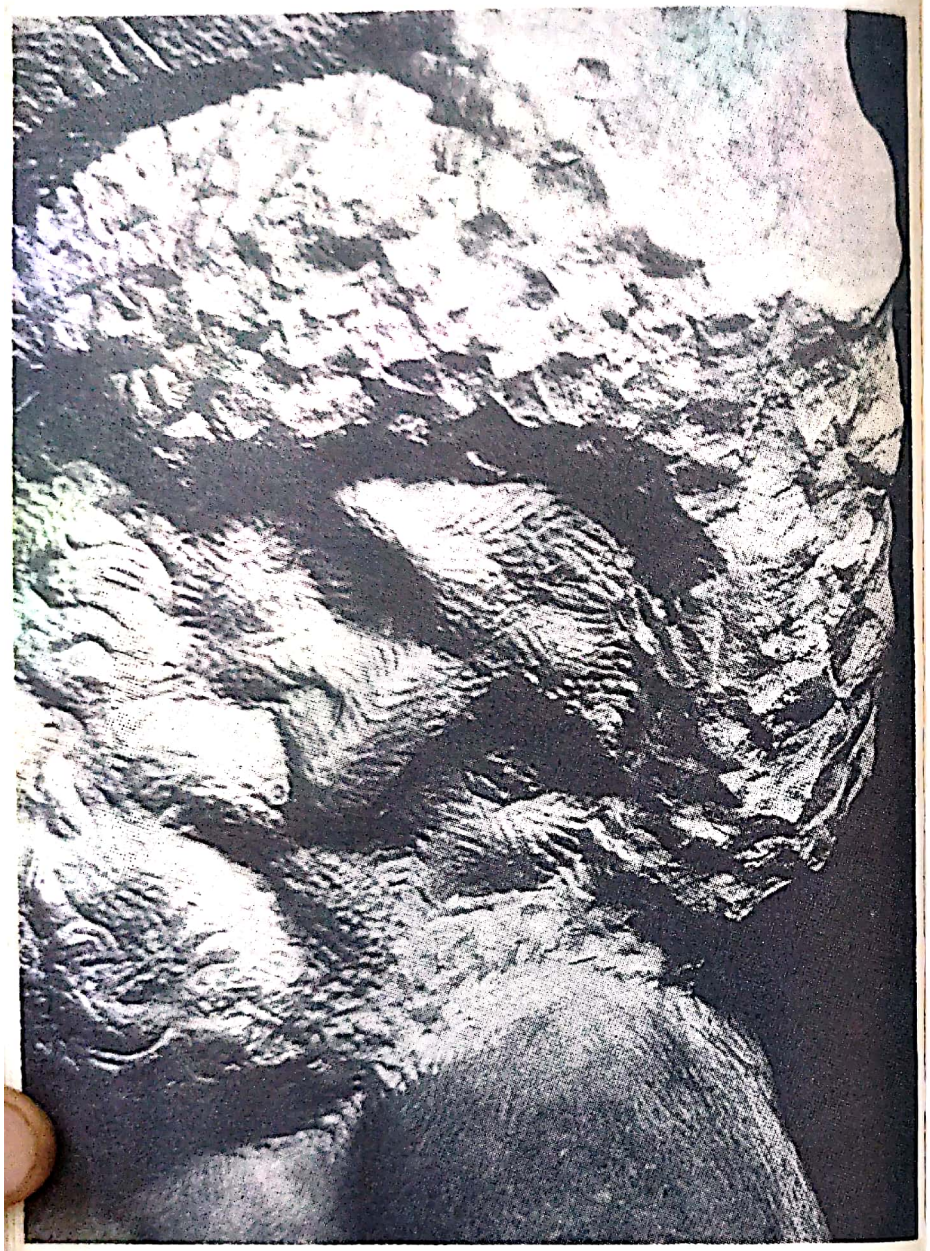
Pietà, Michelangelo, 1497-1500, Marmură. Roma, San Pietro.

73. Detaliu din fig. 72.



74. *Moise*, detaliu, Michelangelo, 1513—16. Marmură. Roma, S. Pietro in Vincoli.

Scanned with OKEN Scanner



75. *Sclav bărbos*, detaliu, Michelangelo, 1519—25. Marmură. Florența, Galleria dell'Accademia.

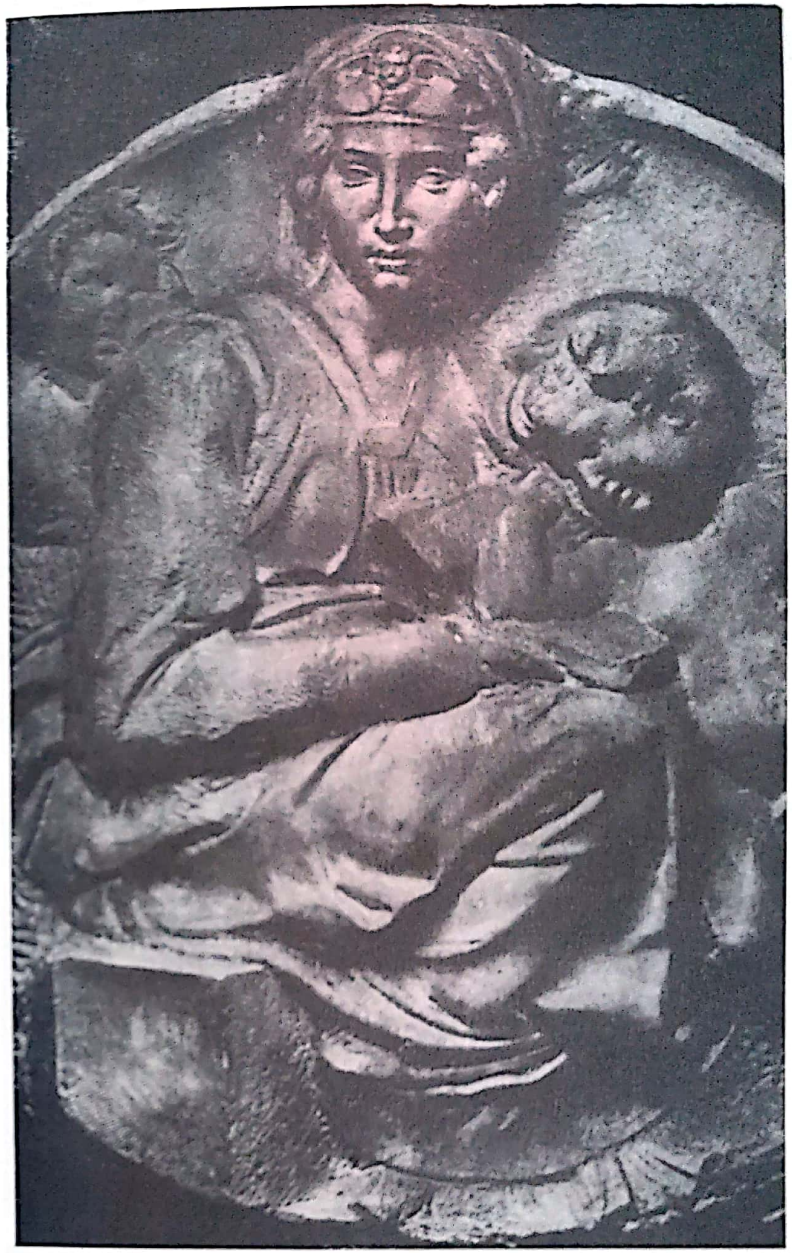
76. *Fecioara cu Pruncul*, detaliu, Michelangelo, după 1525. Marmură. Florența. Capela Medici.

Scanned with OKEN Scanner

79. Monumentul Marsupini, detaliu, Desiderio da Settignano, c. 1455. Marmură. Florența, S. Croce.

77 și 78. Monumentul Papei Paul al II-lea, detaliu din *Judecata de Apoi*, Mino da Fiesole, c. 1475. Marmură. Vatican, Grotto.

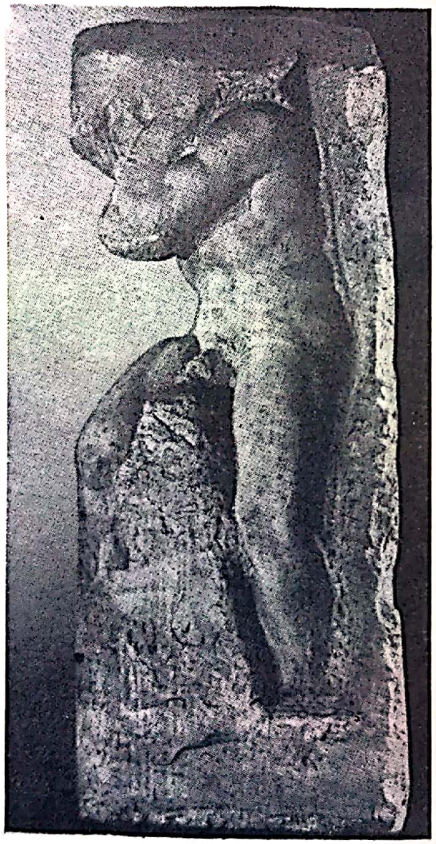
80. *Tondo Pitti*, Michelangelo, —1504—8. Marmură. Florența, Bargello.



81. Detaliu din fig. 80.

Scanned with OKEN Scanner

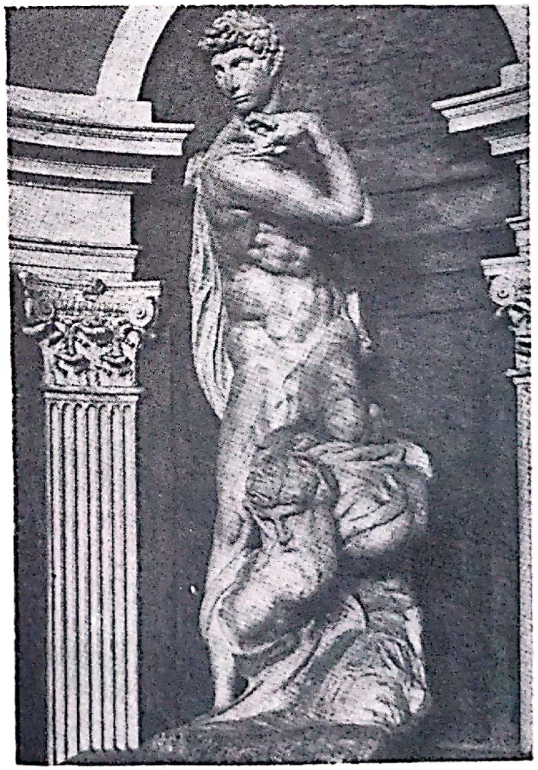
82. *Sf. Matei*, Michelangelo, început în 1506. Marmură. Florența, Galleria dell'Accademia.



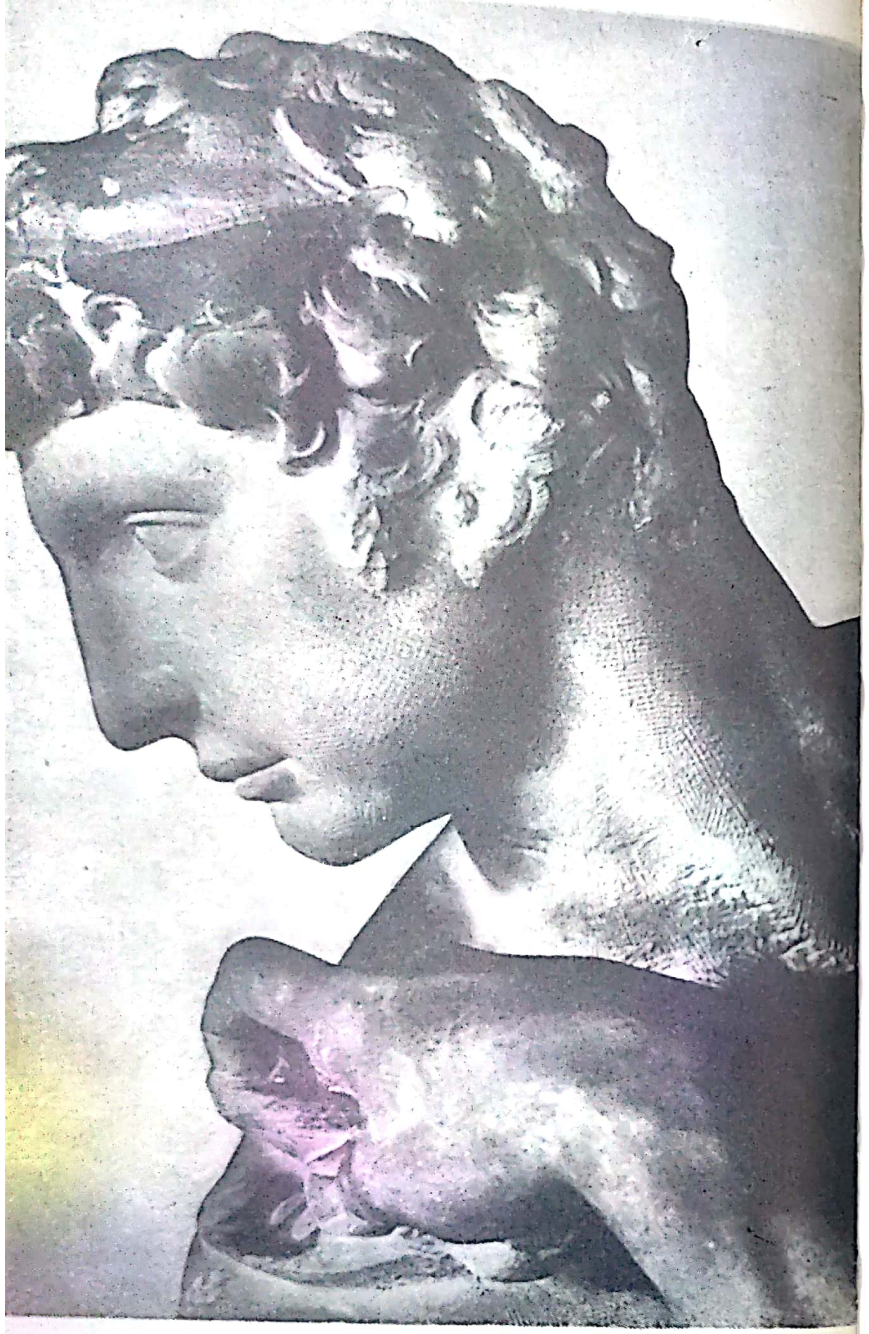
83. *Atlas*, Michelangelo, c. 1513—20. Marmură. Florența, Galleria dell'Accademia.

84. *Sclav trezindu-se*, Michelangelo, c. 1513—20. Marmură. Florența, Galleria dell'Accademia.

85. *Victoria*, Michelangelo, începutul deceniului 4, sec. al XVI-lea. Marmură. Florența, Palazzo Vecchio.



Scanned with OKEN Scanner



86. Detaliu din fig. 85.

87. *Pietà Rondanini*, Michelangelo, 1555—64. Marmură. Milano, Castello Sforzesco.

88. Detaliu din fig. 87.

Scanned with OKEN Scanner

89. Model de ceară pentru *Sclav tînăr*, Michelangelo, c. 1520, Victoria and Albert Museum.

90. Model de pămînt probabil pentru *Hercule și Cacus*, Michelangelo, c. 1528. Florența, Casa Buonarotti.

91. Model de pămînt pentru un bust de femeie, Michelangelo, 1533. Florența, Casa Buonarotti.

92. Model de pămînt pentru un zeu fluvial, Michelangelo, 1524—6. Florența, Galleria dell'Accademia.

Scanned with OKEN Scanner

94. Detaliu din fig. 93.

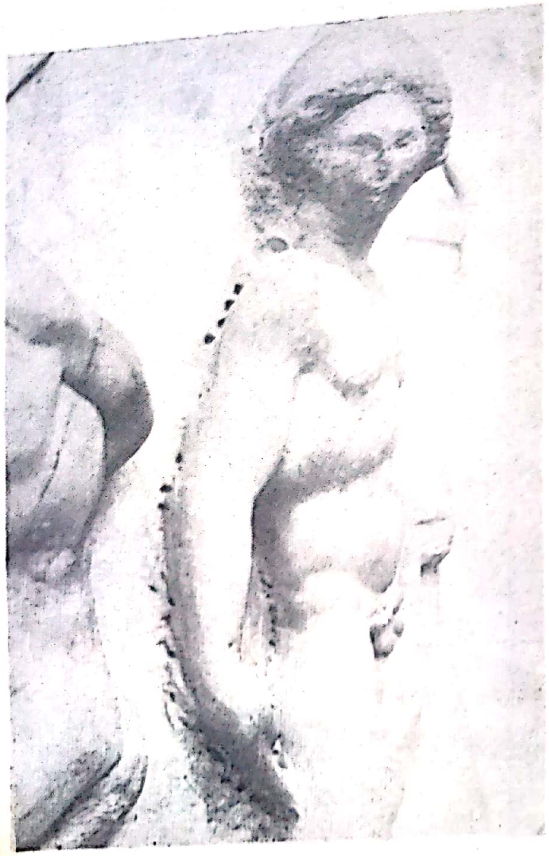
93. *David Martelli*, sec. al XV-lea — XVI-lea, Marmură, Washington, National Gallery of Art.

95. *Marietta Strozzi*, Desiderio da Settignano, după 1460. Marmură. Washington. National Gallery of Art.

96. *Fecioara și Pruncul cu sfinți și donatori*, Pyrgoteles, c. 1520. Marmură. Washington, National Gallery of Art. Colecția Samuel H. Cress.

97. Detaliu din fig. 96.

Scanned with OKEN Scanner



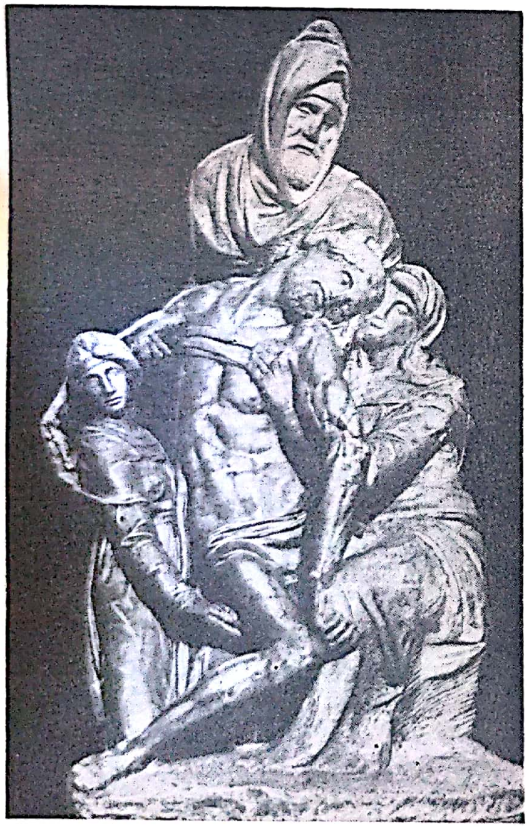
99. *Brutus*, detaliu, Michelangelo. 1539—40? Marmură. Florența, Bargello.

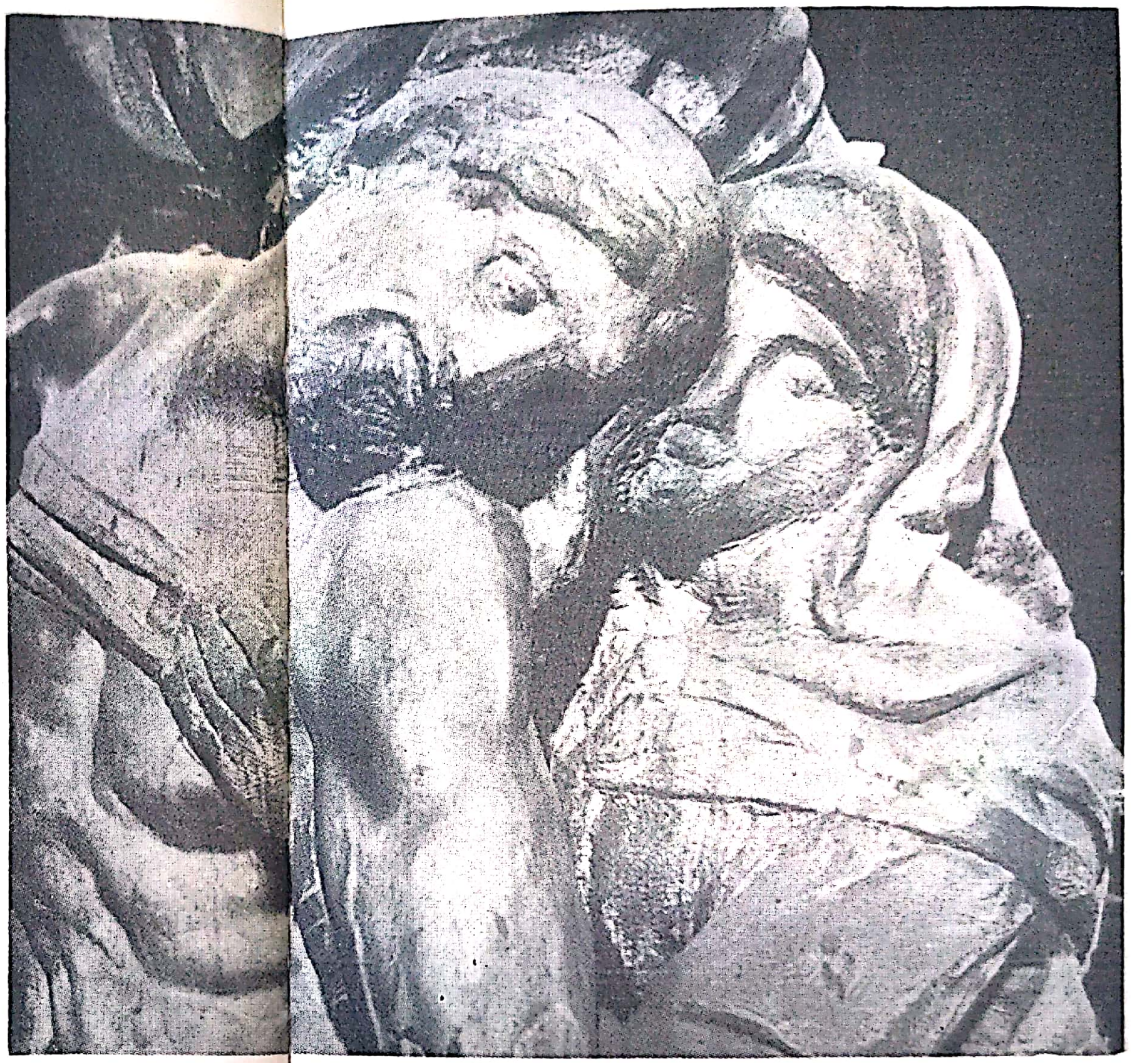
98. *Apolo și Marsias*, detaliu, discipol al lui Michelangelo. Marmură. Washington, National Gallery of Art.

100. Detaliu din fig. 99.

Scanned with OKEN Scanner

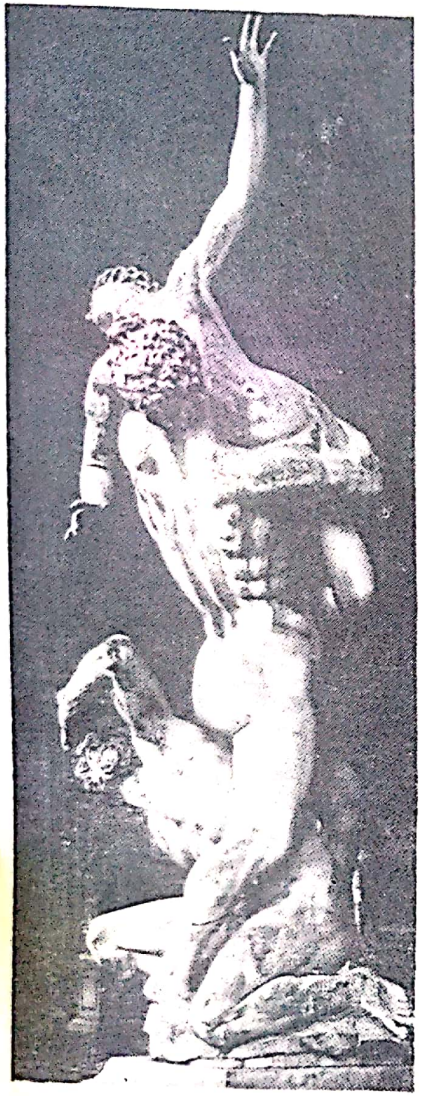
101. *Pietà*, Michelangelo şi Tiberio Calcagni, 1547—55. Marmură. Florenţa, Catedrala.



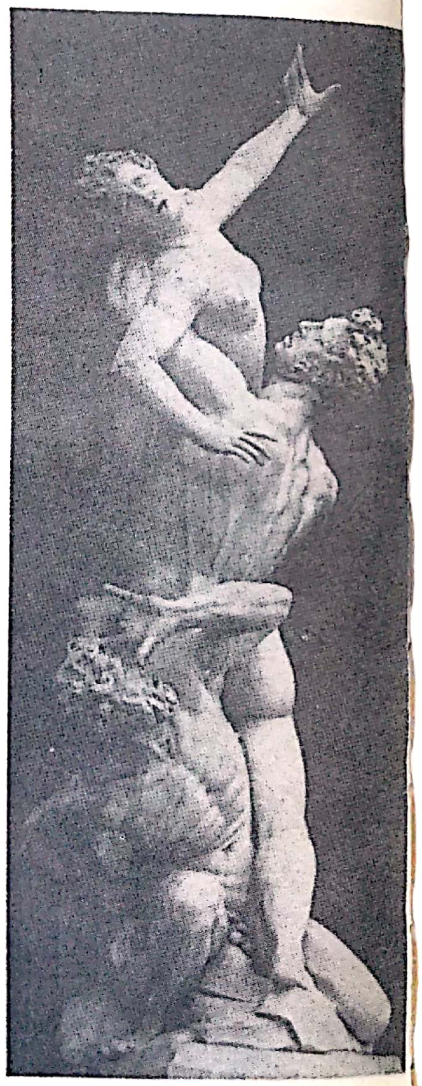


102. Detaliu din fig. 101.

Scanned with OKEN Scanner



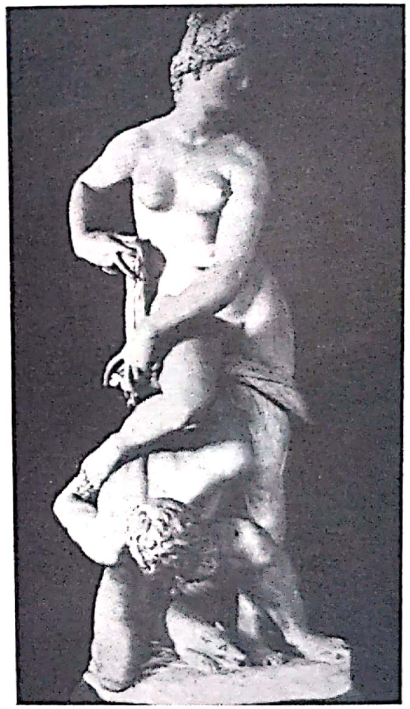
103. *Răpirea Sabinelor*, Giovanni Bologna, 1579—83. Marmură. Florența, Loggia dei Lanzi.



104. *Răpirea Sabinelor*, Giovanni Bologna, 1579—83. Marmură, Florența, Loggia dei Lanzi.

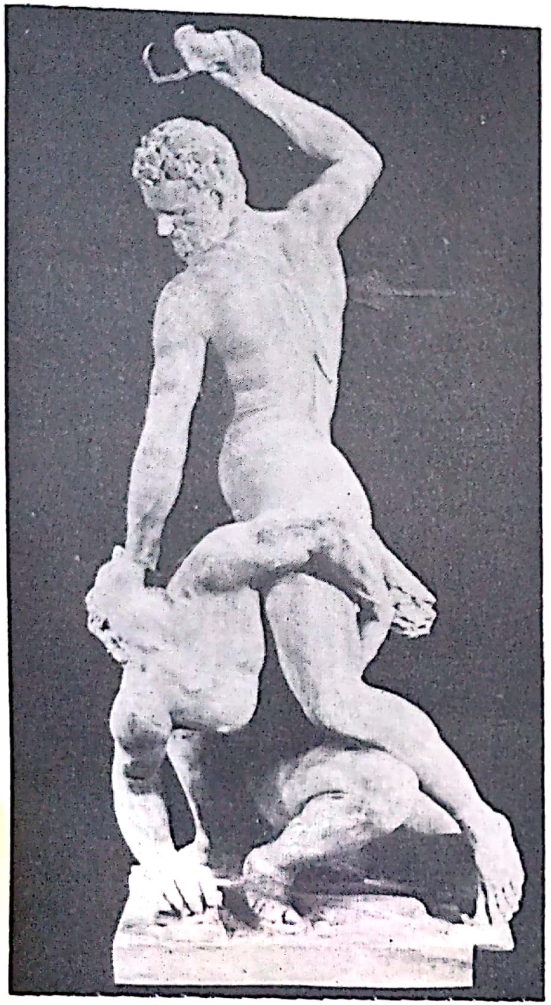
105. Model de pămînt pentru un zeu fluvial. Giovanni Bologna, c. 1580. Londra, Victoria and Albert Museum.

106. Model de ceară pentru *Florența învingătoare a Pisei*, Giovanni Bologna, c. 1565. Londra, Victoria and Albert Museum.

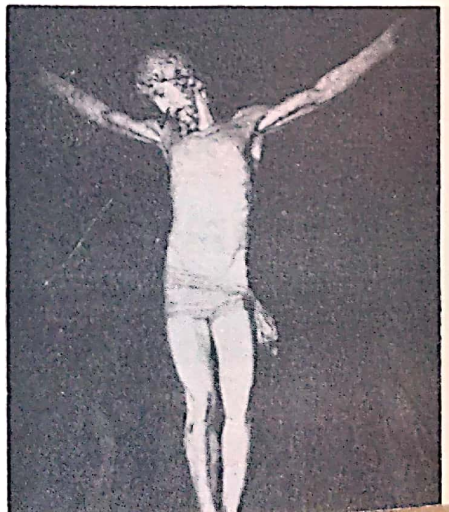


107. *Florența învingătoare a Pisei*, Giovanni Bologna, 1570. Marmură, Florența, Bargello.

Scanned with OKEN Scanner

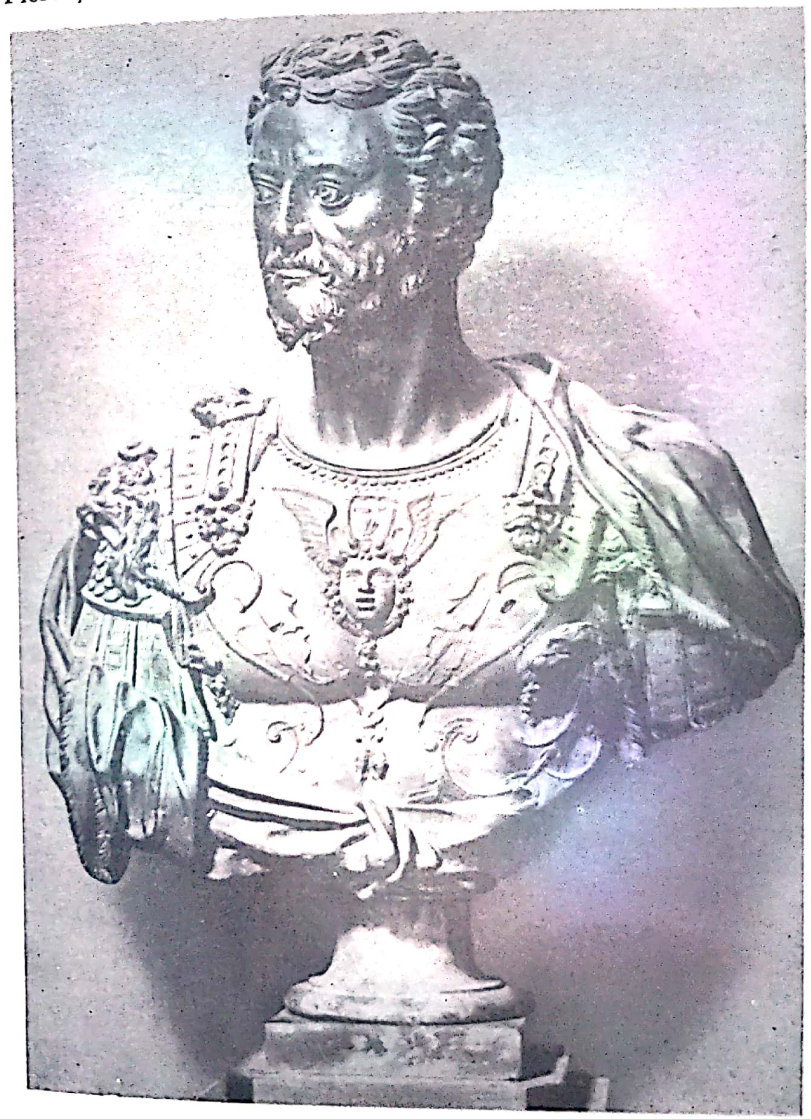


108. *Samson şi un Filistin*, Giovanni Bologna, c. 1568. Londra, Victoria and Albert Museum.



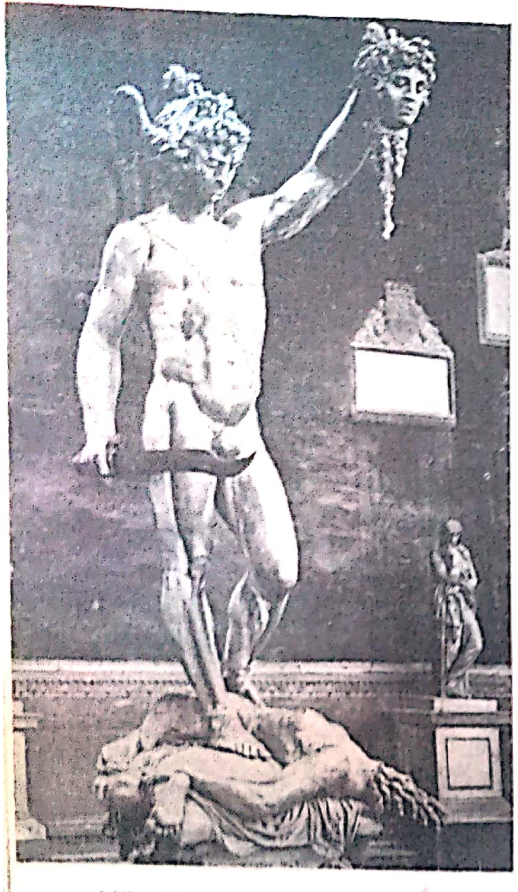
109. Crucifix, Cellini, 1562. Marmură. Escorial, Spania.

110. Detaliu din fig. 109.



111. *Ducele Cosimo I*, Cellini, 1546—8. Bronz. Florenţa, Bargello.

Scanned with OKEN Scanner



112. *Perseu*, Cellini, 1545—54. Bronz. Florența, Loggia dei Lanzi.

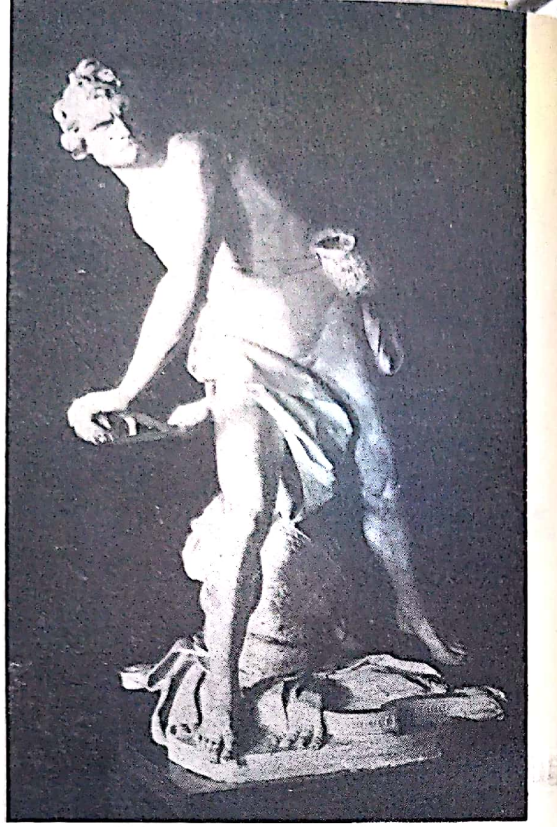
113. Model turnat pentru *Perseu*, Cellini, c. 1545. Bronz. Florența, Bargello.

114. *Perseu*, detaliu din fig. 112.

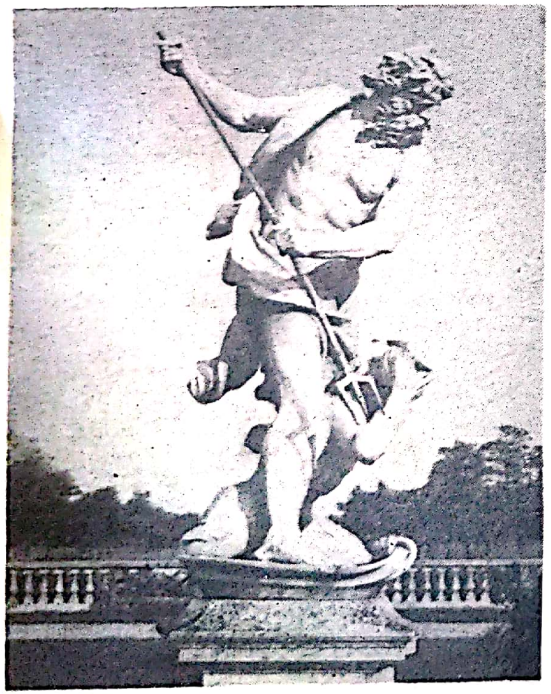
115. Cap al Meduzei, Cellini, c. 1545. Bronz. Londra, Victoria and Albert Museum.

116. *Longinus*, Bernini, 1629—38. Marmură. Roma, San Pietro.

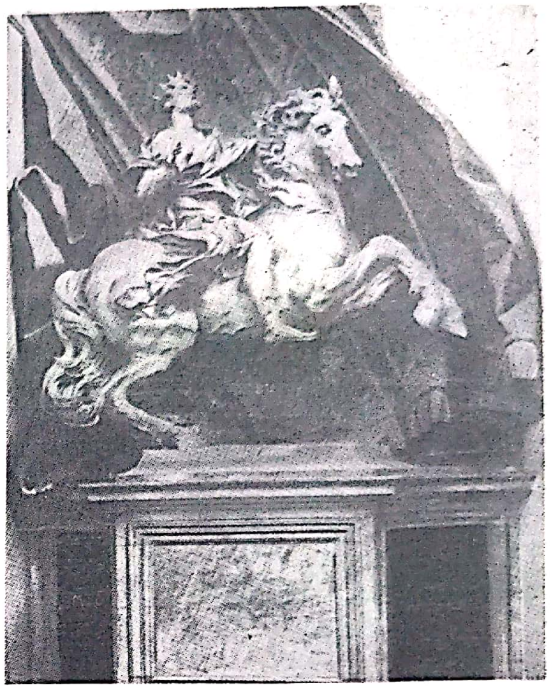
Scanned with OKEN Scanner



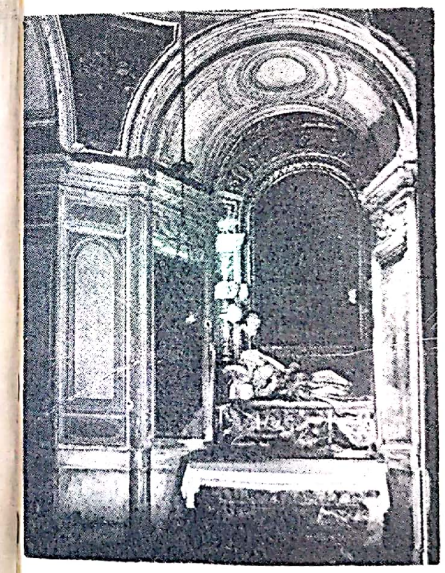
117. *David*, Bernini. 1623. Marmură. Roma, Galleria Borghese.



118. *Neptun și Trilon*, Bernini, 1620. Londra, Victoria and Albert Museum.



119. Statuia ecvestră a lui Constantin. Bernini, 1654—70. Marmură. Roma, Vatican.



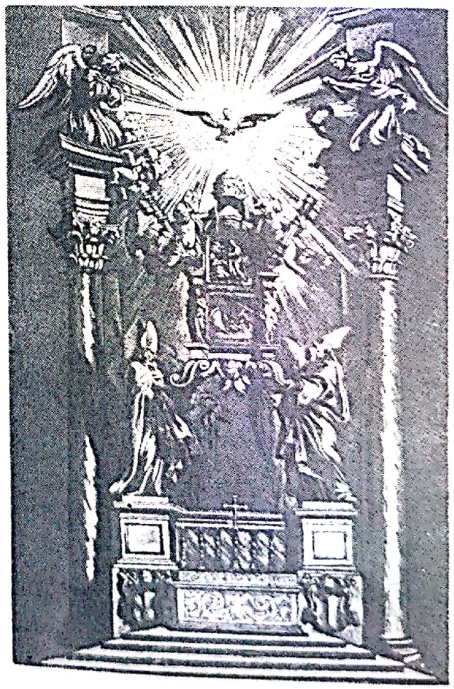
120. *Fericita Lodovica Albertoni*, Bernini, 1671—4. Marmură. Roma, Capela Altieri, San Francesco a Ripa.

121. Capela Raimondi, Bernini, c. 1642—6. Marmură. Roma, San Pietro in Montorio.

Scanned with OKEN Scanner

122. *Sfînta Teresa și Îngerul*, Bernini, 1646—52. Marmură. Roma, Capela Cornaro, S. Maria della Vittoria.

123. Catedra din San Pietro, Bernini, 1656—66. Roma.

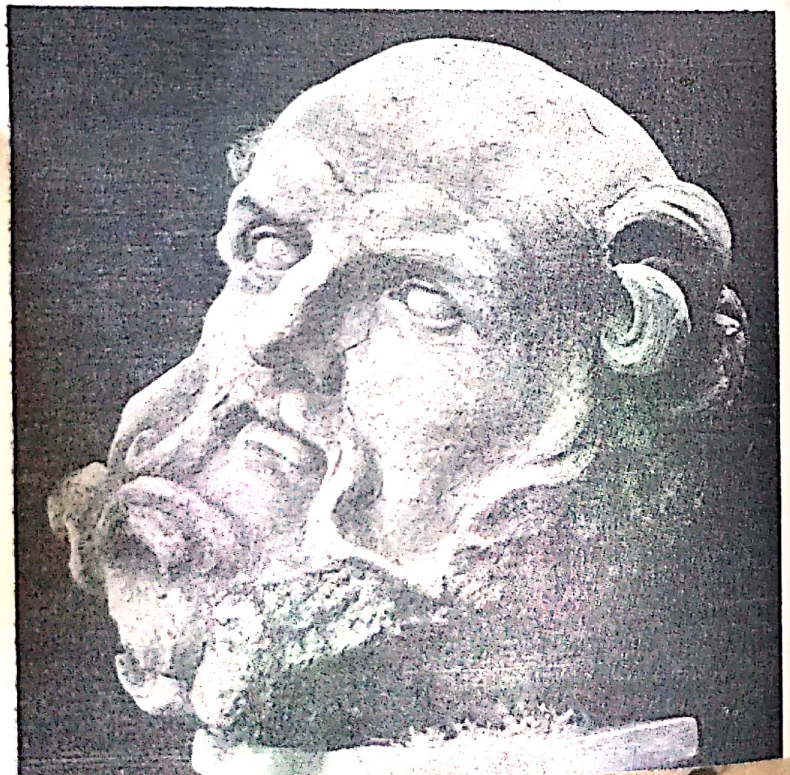


124. Acvatină după proiectul pierdut pentru Catedra din San Pietro. Berlin, Kupferstich Kabinett.

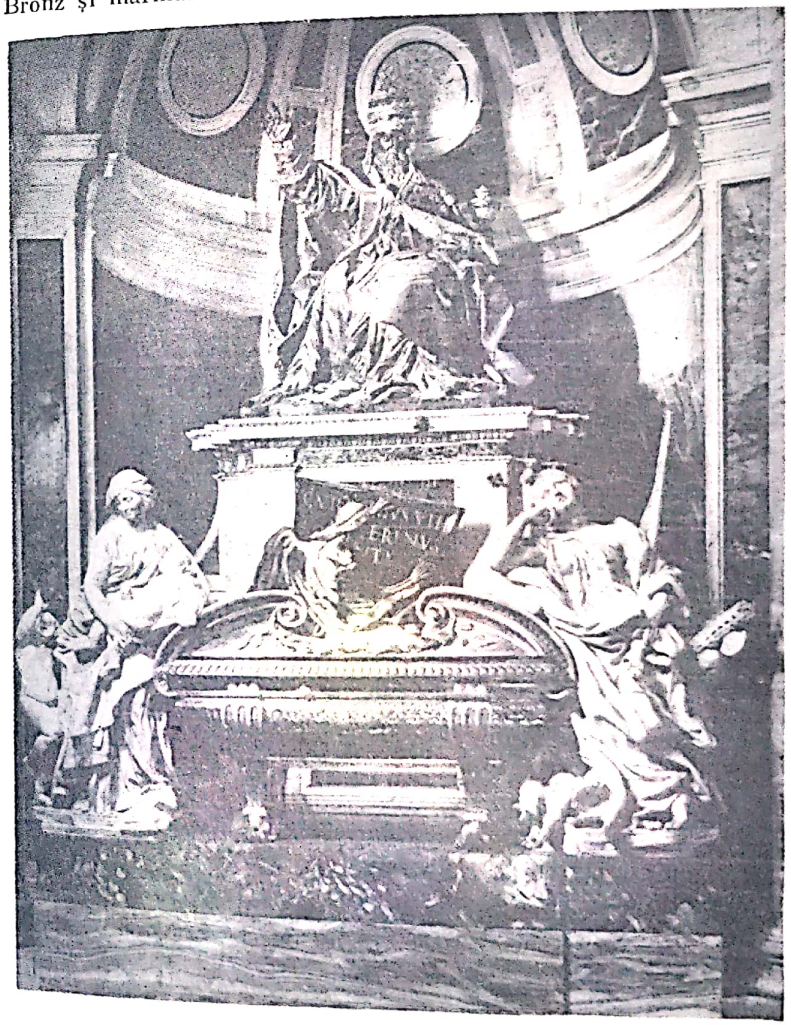
Scanned with OKEN Scanner

125. *Bozzetto* pentru tronul Sfîntului Petru, Bernini și atelierul său, 1658—60. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

126. Model pentru capul Sf. Atanasie, Bernini, 1661. Roma, Muzeul San Pietro.



127. Mormîntul Papei Urban al VIII-lea, Bernini, 1628—47. Bronz și marmură. Roma, San Pietro.

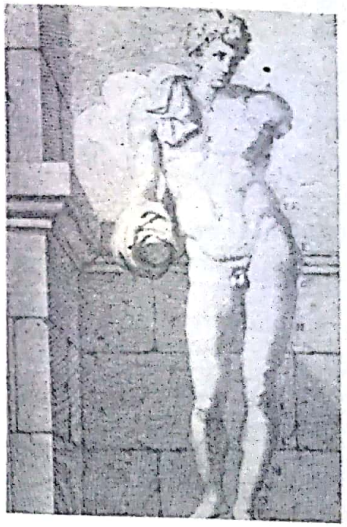


Scanned with OKEN Scanner

128. Bustul Constanzei Buonarelli, Bernini, c. 1635—6. Marmură. Florența, Bargello.

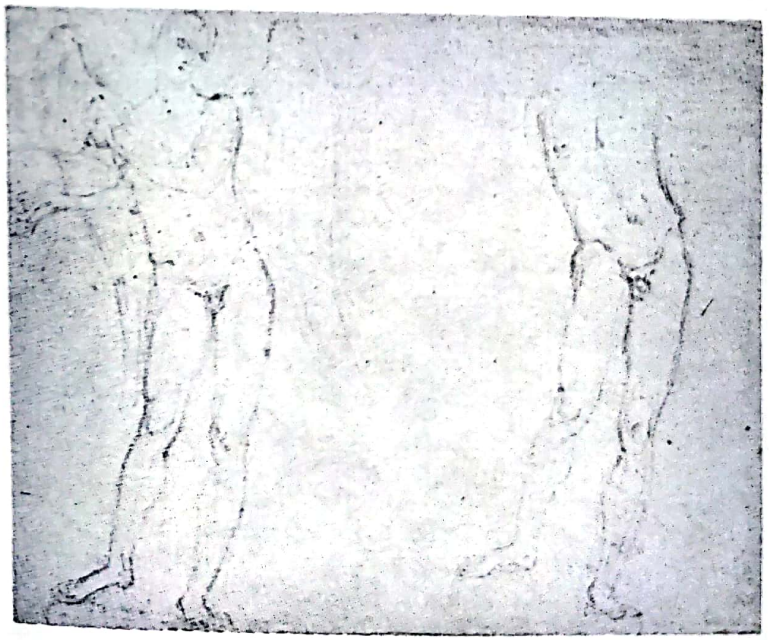
129. Bustul lui Thomas Baker, Bernini, detaliu, 1630—40. Marmură. Londra, Victoria and Albert Museum.

130. Model pentru *Longinus*, Bernini. Teracotă. Cambridge Massachusetts, The Fogg Museum of Art.



131. *Antinous*, gravură după Bellori din *Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, p. 457.

132. Studiu pentru un înger de pe Ponte S. Angelo, Bernini. Roma, Galleria Nazionale.



133. Schiță pentru portretul Cardinalului Scipione Borghese, Bernini, New York, Morgan Library.

134. *Înger cu coroana de spini*, Bernini. 1668—9. Marmură. Roma, S. Andrea delle Fratte.

135. *Înger cu inscripția*, Bernini, 1667. Marmură. Roma, S. Andrea delle Fratte.

136. *Bozzetto* pentru *Înger cu inscripția*, Bernini. Teracotă. Roma, Palazzo Venezia.

137. *Bozzetto* pentru *Înger cu coroana de spini*. Bernini. Teracotă. Cambridge, Massachusetts, The Fogg Museum of Art.

138. *Bozzetto* pentru cel de-al doilea *Înger cu inscripția*, Bernini. Teracotă. Leningrad.

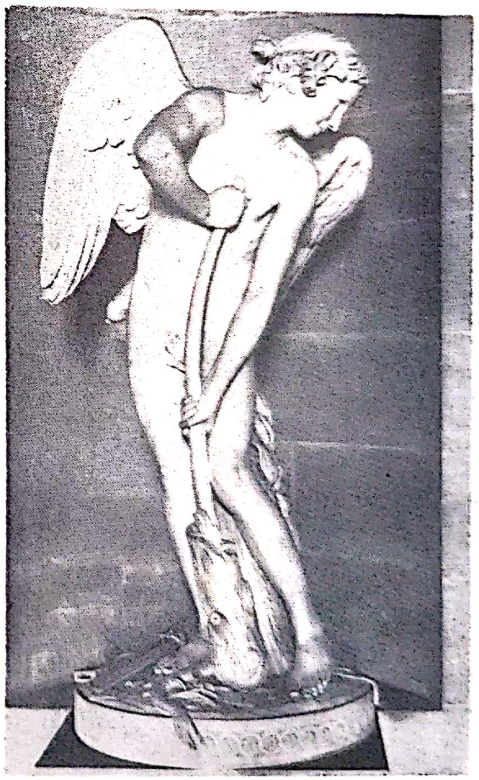
Scanned with OKEN Scanner

139. Monumentul Contesei Matilda, Bernini, 1663—7. Marmură. Roma, San Pietro.

140. Variantă turnată în bronz a Contesei Matilda după un model de Bernini. Houston, University of St Thomas Art Gallery.

141. Detaliu din fig. 140.

142. Statuie ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea, Bernini, 1669—77. Marmură. Versailles.



143. *Cupidon*, Bouchardon, 1747—50. Marmură. Paris, Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

144. *Mercur legîndu-şi aripile*, Pigalle, c. 1739. Model de teracotă. New York, Metropolitan Museum of Art.

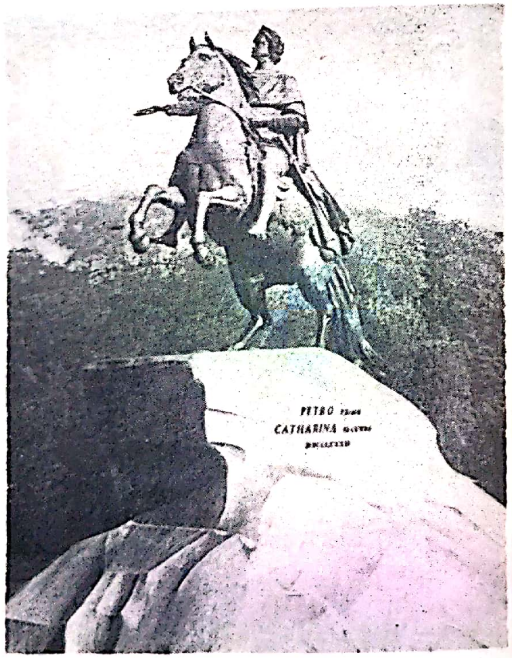
145. *Mercur legîndu-şi aripile*, Pigalle, 1744. Marmură. Paris, Luvru.

147. *Cupidon ameninţînd*, Falconet, 1758 Porţelan. Londra, Wallace Collection.

146. Monument pentru Ludovic al XV-lea, Pigalle, c. 1756—65. Model de teracotă, Orléans, Musée des Beaux Arts.

Scanned with OKEN Scanner

148. *Hristos în agonie.* Falconet, 1753—66. Marmură. Paris, biserica Saint-Roch.

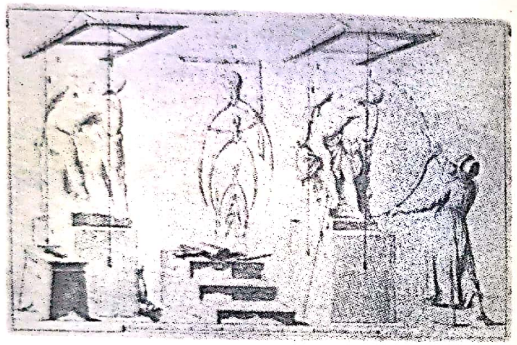


149. Monument ecvestru al lui Petru cel Mare Falconet, 1766—79. Bronz. Leningrad, Piața Amiralității.

150. Statuia lui Ludovic al XIV-lea, copie după un desen pierdut al lui Lebrun. Viena, Albertina.

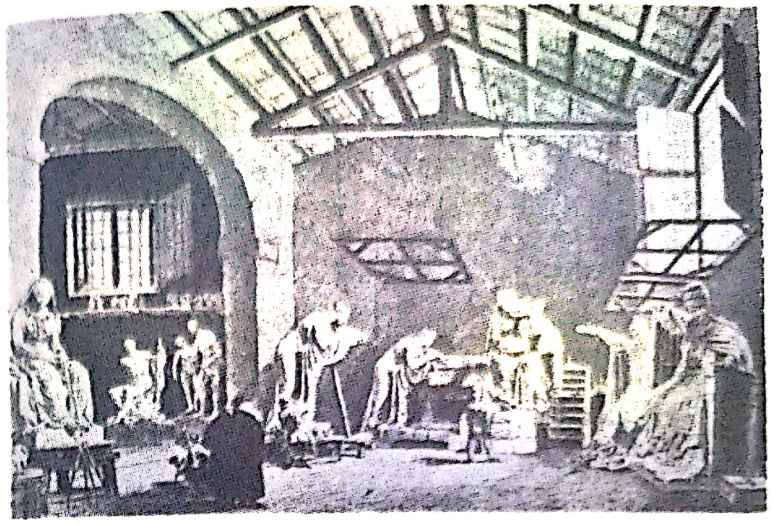
Scanned with OKEN Scanner

151. *Milo din Crotona*, Falconet, 1754. Marmură. Paris, Luvru.



152. Metodă de copiere a figurilor, din Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florența, 1802.

153. Mormintul Papei Clement al XIV-lea, Canova, 1783—7. Marmură. Roma, Santi Apostoli.

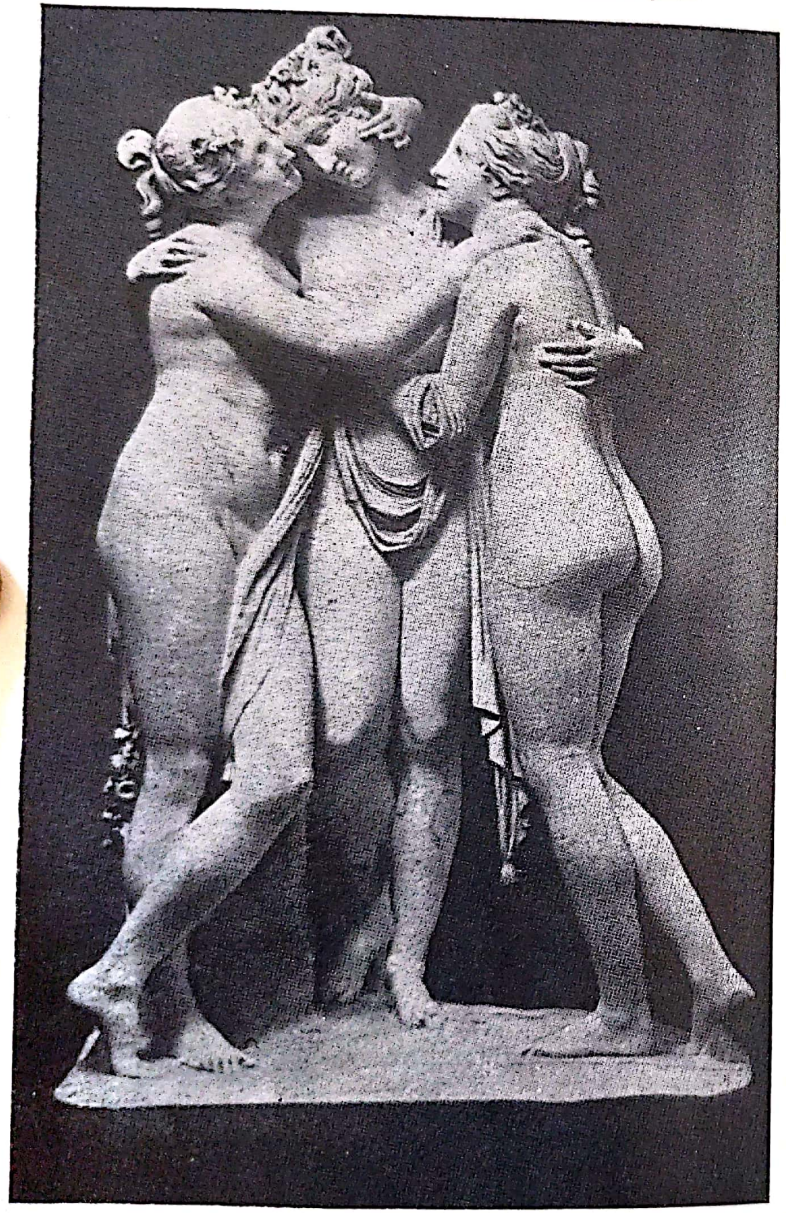


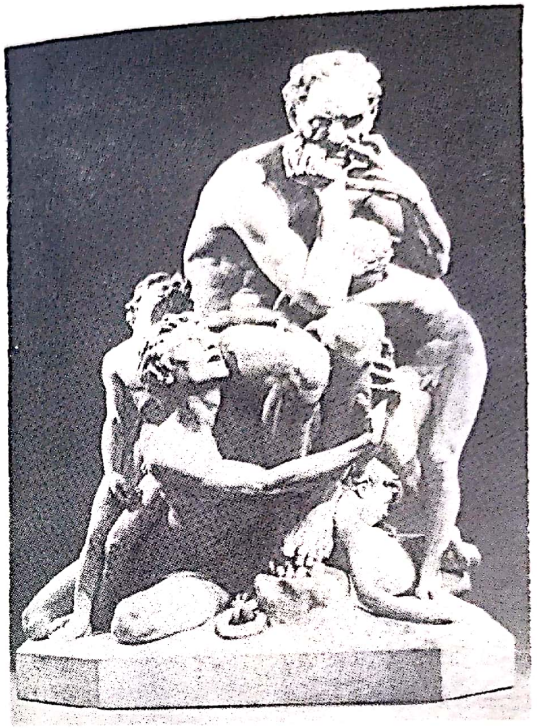
154. Atelierul lui Canova, Francesco Chiaruttini, c. 1785. Acvatintă.

155. *Prințesele Luise și Friederike*, Schadow, 1797. Marmură. Berlinul de Est, Galeria Națională.

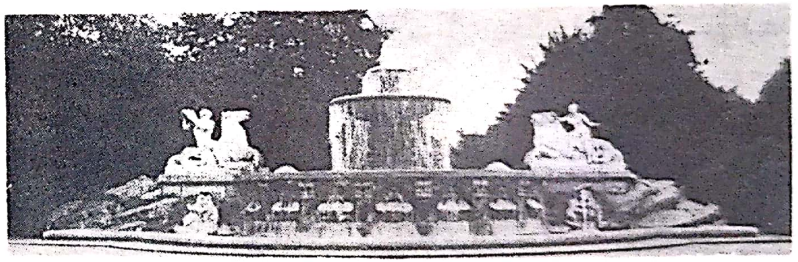
Scanned with OKEN Scanner

156. *Cele trei grații*, Canova, 1817. Marmură, Leningrad.





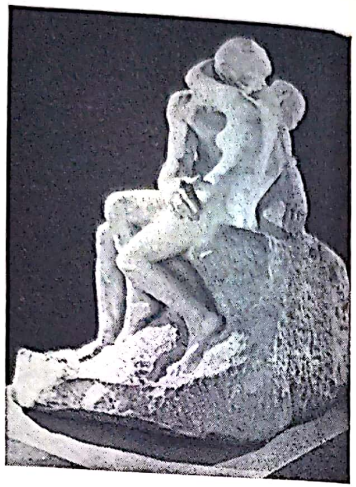
157. *Ugolino și fiii săi*, Carpeaux, 1865–7. Marmură. New York Metropolitan Museum of Art.



158. Fîntîna Wittelsbach, Hildebrand, 1891. Marmură. München.

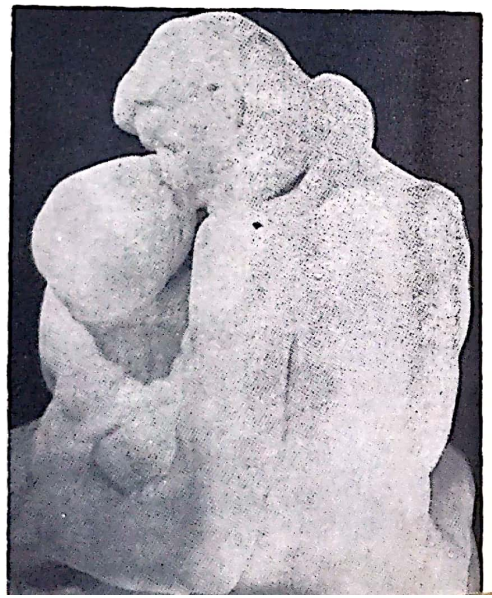
Scanned with OKEN Scanner

159. *Sărutul*, Rodin, 1901—4. Marmură. Londra, Tate Gallery.

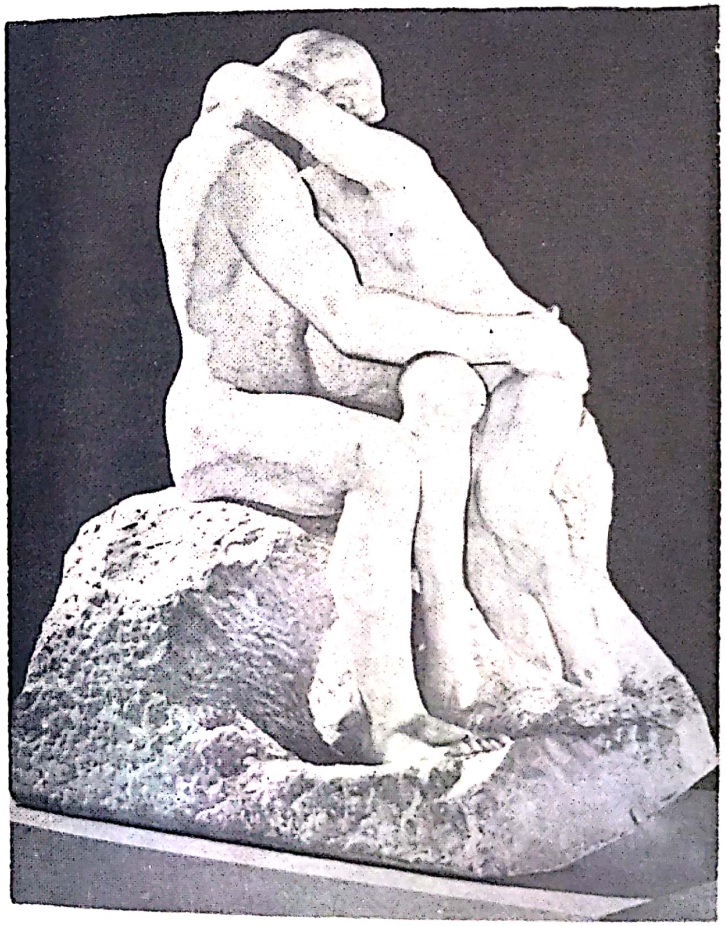


160. *Sărutul*, Rodin, 1901—4. Marmură. Londra, Tate Gallery.

161. *Sărutul*, Rodin, 1901—4. Marmură. Londra, Tate Gallery.

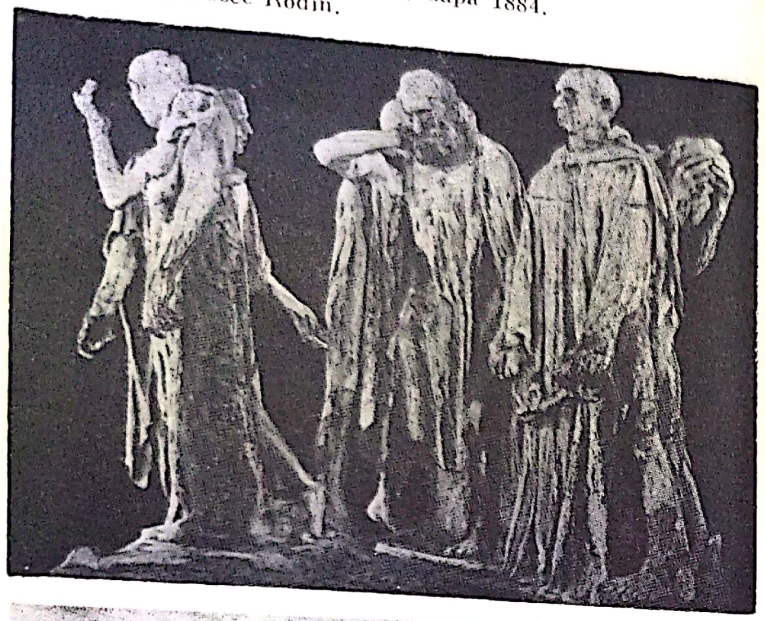


162. *Sărutul*, Rodin, 1901—4. Marmură. Londra, Tate Gallery.



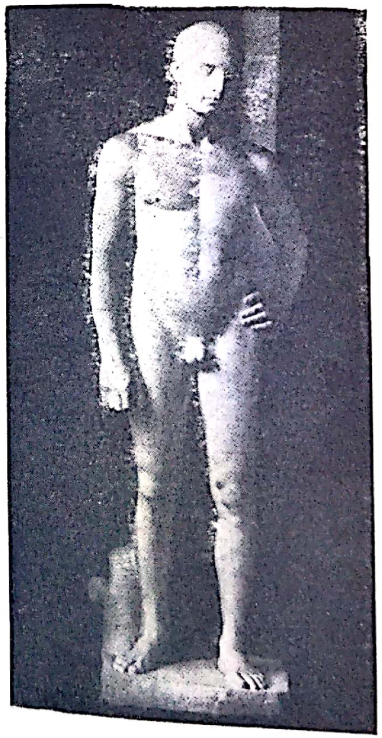
Scanned with OKEN Scanner

163. *Burghezii din Calais*, Rodin, după 1884. Ghips. Paris, Musée Rodin.



164. *Balzac*, Rodin, 1892—7. Bronz. Paris, Boulevard Raspail.

165. *Victor Hugo*, Rodin, început în 1889. Marmură. Paris, grădinile de la Palais Royal.

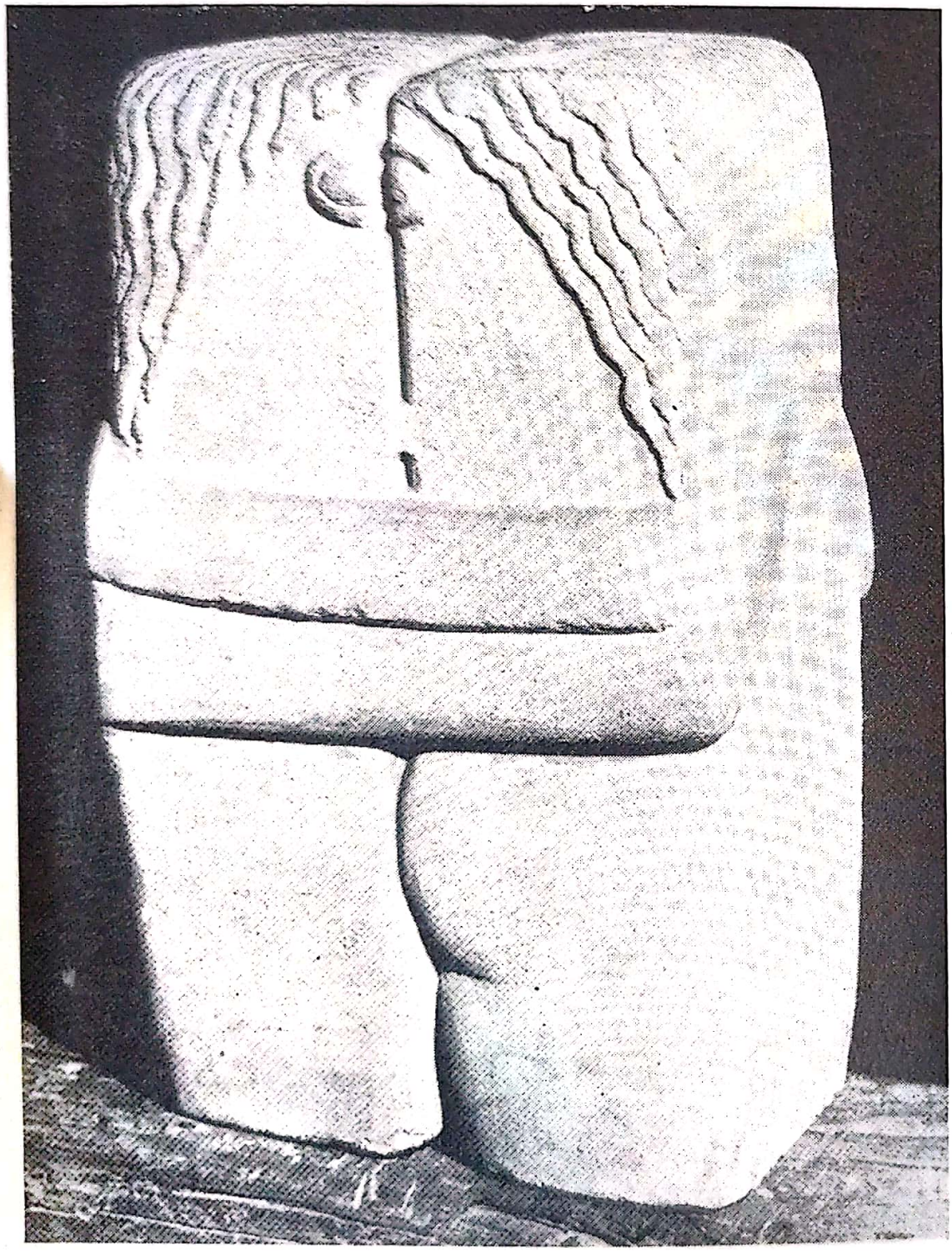


166. *Tînăr*, Hildebrand, 1883—4. Marmură. Berlin, Galeria Naţională.

Scanned with OKEN Scanner

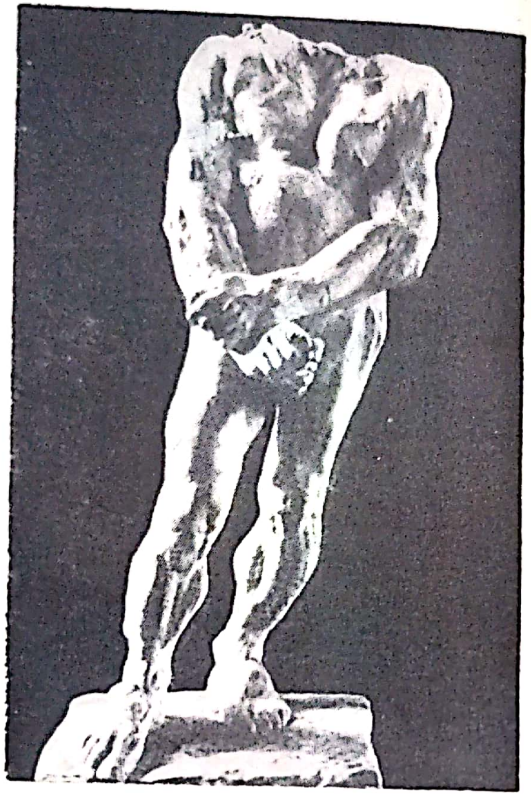
167. *Sărutul*, Brâncuşi, 1908. Calcar.
Philadelphia Museum of Art.

168. *Pasărea*,
Brâncuşi, 1912.
Marmură
Philadelphia
Museum of Art.

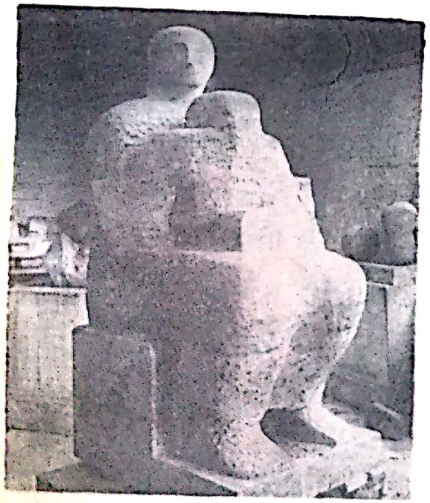


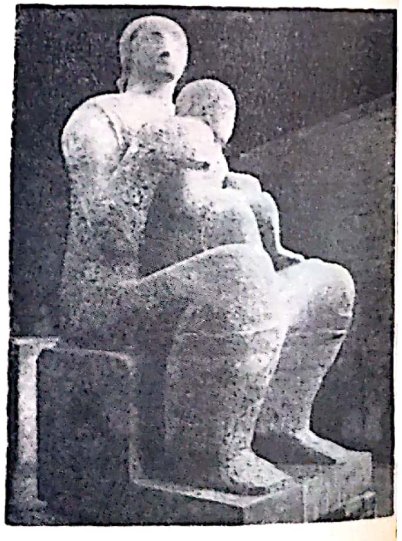
Scanned with OKEN Scanner

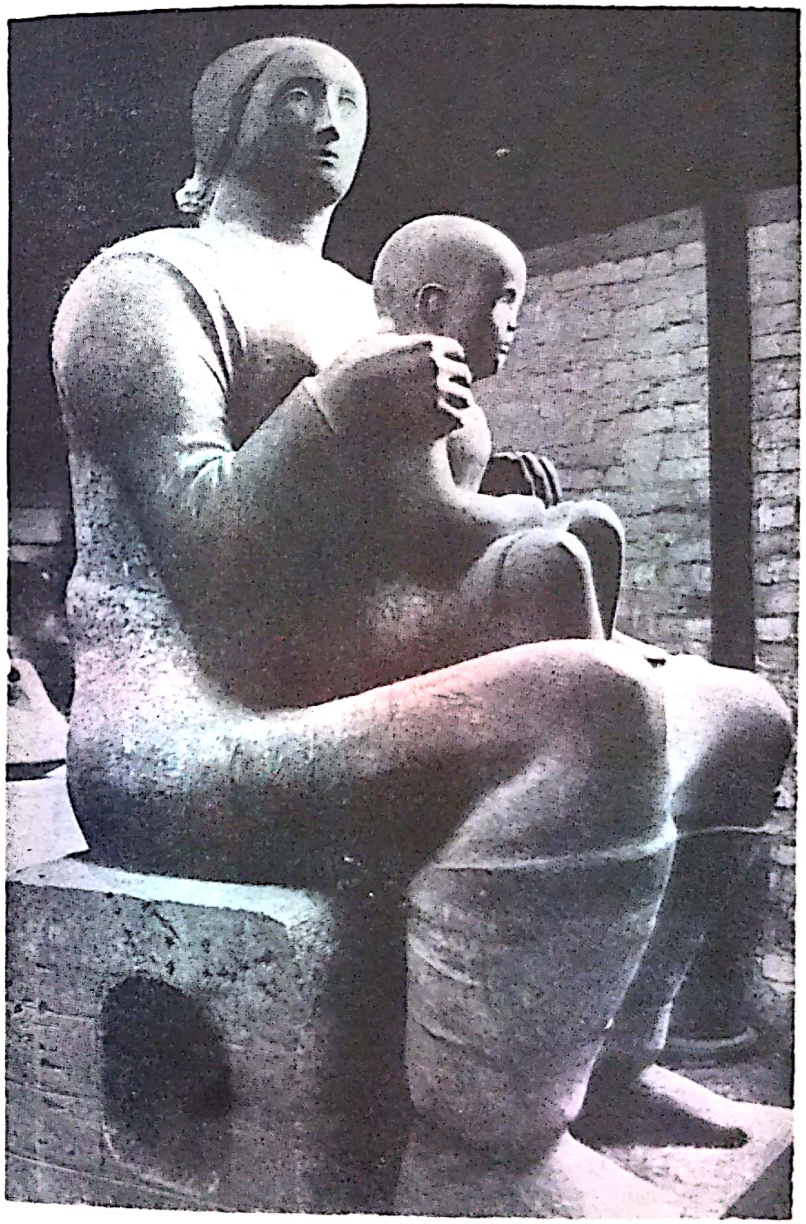
169. *Balzac*,
Rodin, c. 1891–2.
Model de teracotă.
Paris, Muzée Rodin.



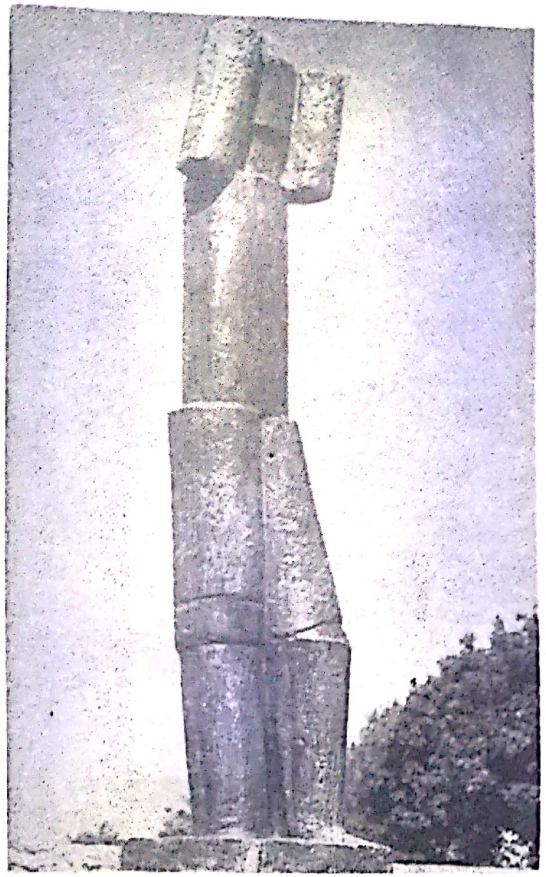
170. a–c. *Fecioara cu Pruncul*.
Henry Moore,
1943–4.
Piatră de Hornton.
Northampton,
biserica St Matthew.



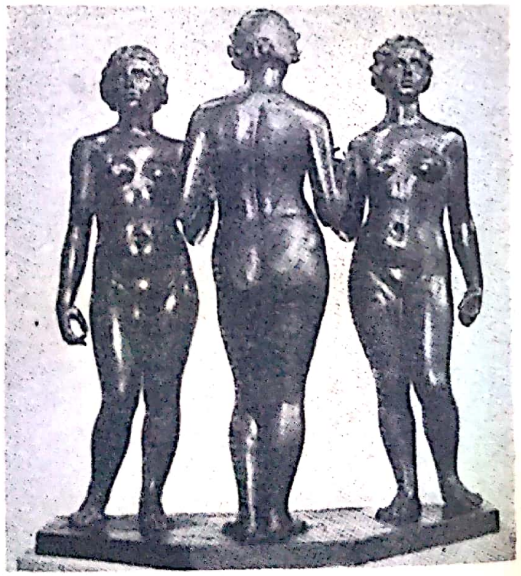




Scanned with OKEN Scanner



171. *Figură cu brațele ridicate*, Wotruba, 1956—7. Bronz. Washington, Hirschhorn Museum

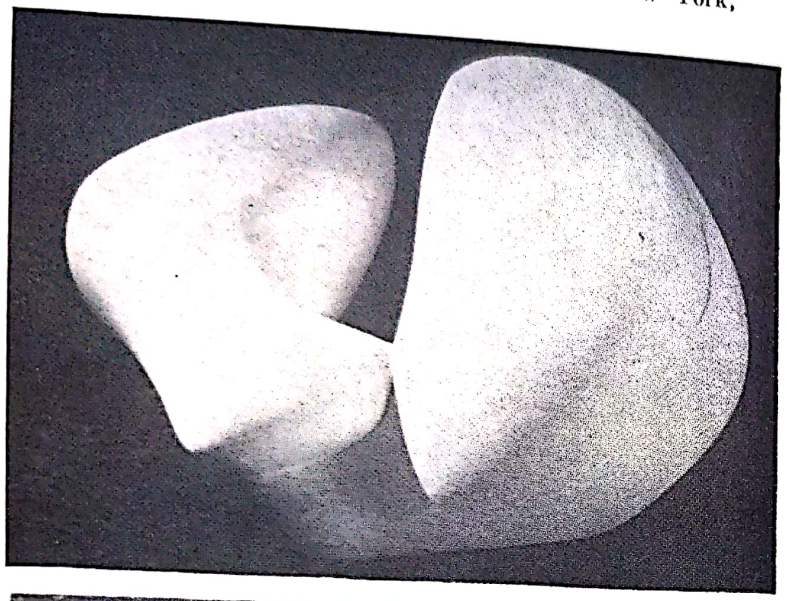


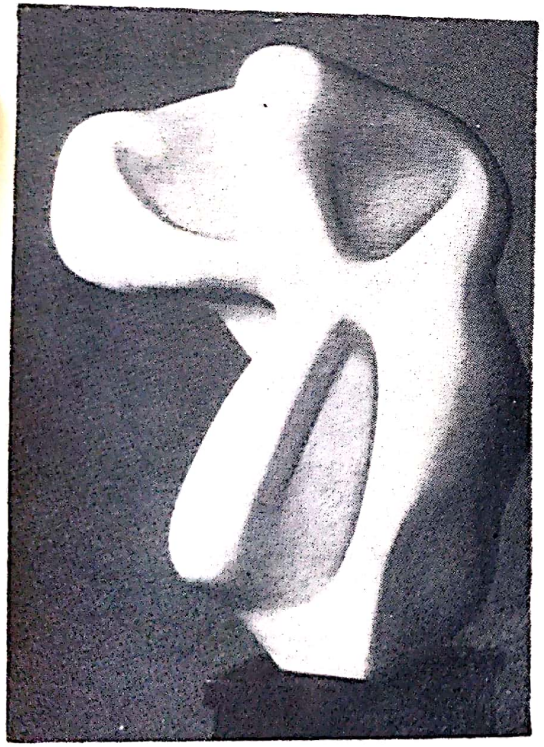
172. *Cele trei nimfe*, Maillol, 1930—38. Bronz. Londra, Tate Gallery.

173. *Solitarul*. Barlach, 1911. Stejar. Hamburg, Kunsthalle.

Scanned with OKEN Scanner

174. *Concreţiune umană*, Hans Arp, 1935. Ghips. New York, Museum of Modern Art.





175. *Uman Lunar Spectral*, Hans Arp, 1950. Calcar roz. Rio de Janeiro, Museo de Arte Moderna.

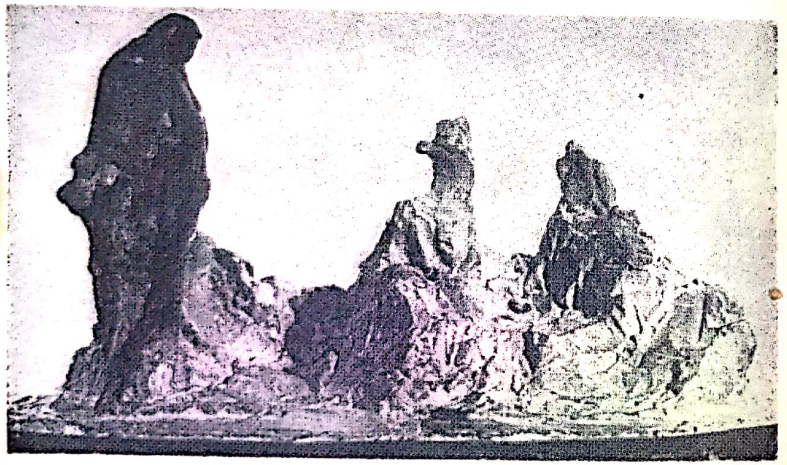
176. *Bustul lui Jacob Kramer*, Jacob Epstein, 1921. Bronz. Londra Tate Gallery.

177. *Spălătoreasa* Renoir, 1917. Bronz. Londra, Tate Gallery.

178. *Sclavul*. Matisse, 1900—1903 Bronz. Baltimore Museum of Art.

Scanned with OKEN Scanner

179. *Forme unice de continuitate în spațiu*, Umberto Boccioni, 1913. Bronz. New York, Museum of Modern Art.

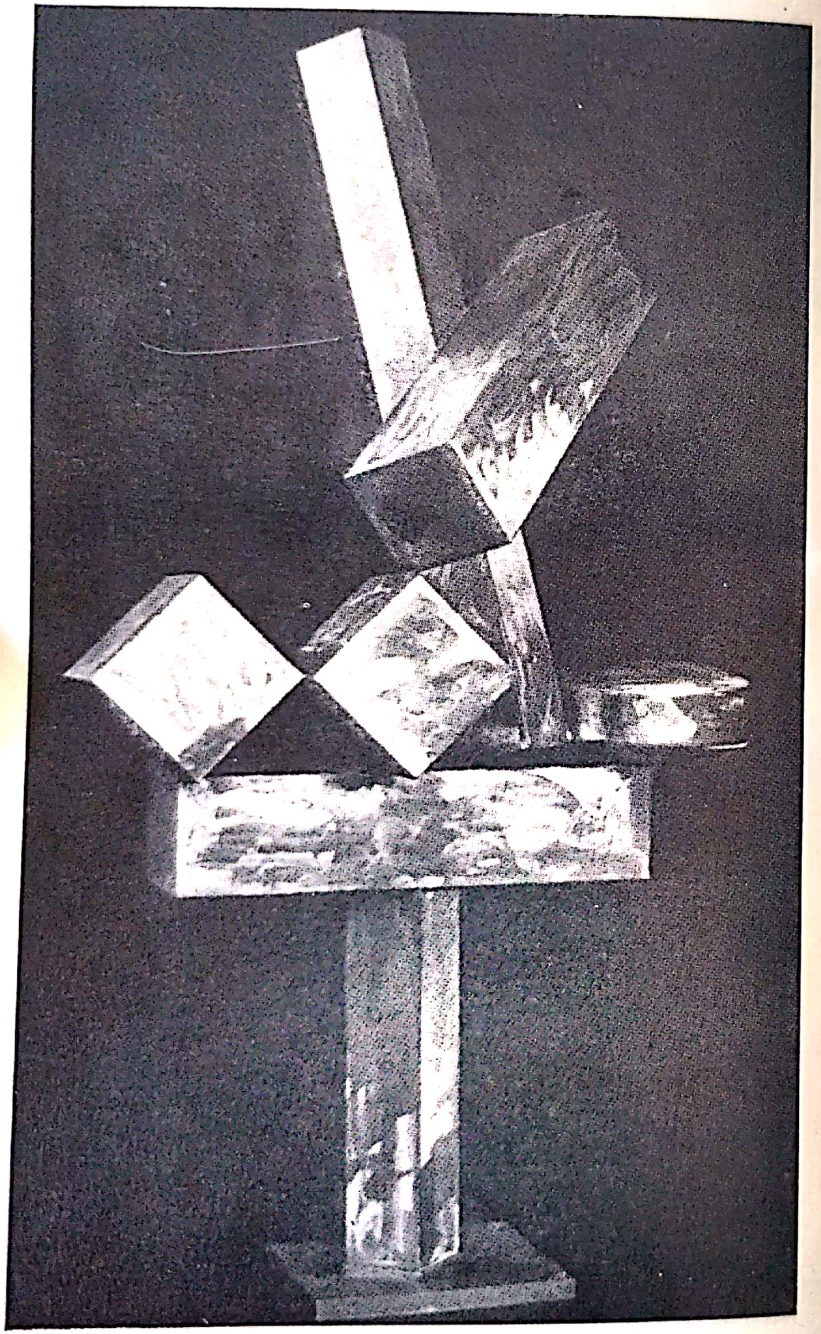


180. *Conversație într-o grădină*, Medardo Rosso, 1893. Ghips. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Contemporanea.

181. *Femeie mergînd*, Archipenko, 1912. Bronz. Denver Art Museum. Colecția Fondului Charles Bayly.

Scanned with OKEN Scanner

182. *Cubi XIX*, David Smith, 1964. Oţel inoxidabil. Londra, Tate Gallery.



2.
EVUL MEDIU
Baza teoretică; Faţada de vest a catedralei de la Chartres

Pînă acum m-am ocupat mai ales de tehnicile greceşti arhaice de executare a figurilor din piatră. Discuţia despre perioadele ulterioare ale Antichităţii clasice a trebuit să fie concisă: vă reamintiţi poate că am sugerat că după anul 500 î.e.n., cu oarecare aproximaţie, cioplirea timpurie cu şpiţul a fost înlocuită sau întregită cu cioplirea cu alte unelte, ca dalta lată, gradina şi sfredelul; şi am constatat că pînă şi metodele mecanice de transfer (aşa-numita metodă a punctării) pot fi urmărite pînă în Antichitate.

Trecînd la Evul Mediu, vom avea deseori ocazia de a ne întoarce privirile spre Antichitatea clasică, deoarece cordonul ombilical cu anticii nu a fost niciodată tăiat. Cînd spun „trecerea" la Evul Mediu, înţeleg un salt cronologic considerabil, fiindcă înainte de secolul al XII-lea există foarte puţină sculptură monumentală. Observaţia rămîne adevărată chiar şi în condiţiile supravieţuirii unui mare număr de opere sculpturale de înaltă calitate din aşa-numitul ev întunecat, din epoca lui Carol cel Mare ca şi din secolele al X-lea şi al XI-lea. Dar cu cîteva excepţii, aceste opere sînt mici — fildeşuri, coperte de cărţi şi altele asemănătoare.

Printre excepţiile memorabile se numără operele Renaşterii din Northumbria, îndeosebi crucile monumentale de la Bewcastle şi Ruthwell. Ilus-

Scanned with OKEN Scanner

trez o scenă (poate cea mai mare) de pe Crucea de la Ruthwell [20], înfăţişîndu-l pe Hristos călcînd în picioare fiarele. Această cruce e datată îndeobşte între 750 şi 850 e.n. De curînd, John Beckwith a argumentat că aceste cruci de mari dimensiuni, ce par a exprima emoţiile religioase ale unei biserici unite din Northumbria, privesc mai degrabă îndărăt, către operele romano-britanice, decît înainte, către perioada reînnoirii carolingiene.

Pentru lămurirea problemelor de care mă ocup — procedeele tehnice şi principiile sculpturii monumentale din Evul Mediu — trebuie să ne ocupăm de apariţia marilor catedrale gotice ale perioadei, cînd în Franţa în primul rînd, dar şi în Anglia, Germania şi Italia, şi-a făcut apariţia pe scară largă, pentru prima oară după prăbuşirea lumii clasice, o nouă sculptură monumentală.

Dar înainte de a ne ocupa de unele opere ale acestei perioade, aş dori să pun două întrebări. Mai întîi, ce fel de afirmaţii scrise, documente sau tratate supravieţuiesc şi ne-ar putea ajuta să lămurim problema noastră? Şi, în al doilea rînd, ce învăţături putem trage din reprezentările (datînd din Evul Mediu) care înfăţişează sculptori lucrînd?

La prima întrebare e relativ lesne de răspuns. Înaintea Renaşterii din secolul al XV-lea cunoaştem un singur tratat care ne spune ceva despre sculptură. E vorba de tratatul lui Teofil, *De diversis Artibus* (*Despre diferitele arte*), din care s-au păstrat şapte manuscrise şi a fost tot timpul în circulaţie. O excelentă ediţie critică însoţită de o traducere engleză de C. R. Dodwell a apărut în 1961. Dodwell, cred, a rezolvat o dată pentru totdeauna problema cronologică a acestei scrieri, care înainte vreme fusese datată între secolele al IX-lea şi al XIII-lea. El susţine că tratatul a fost scris între 1110 şi 1140 în Germania de Nord-Vest de către un călugăr benedictin, care trebuie să fi fost el însuşi un artist multilateral (Teofil e un pseudonim). Opera are trei cărţi. Prima se ocupă de materialele şi arta picturii; a doua de sticlă; a treia şi cea mai

lungă de prelucrarea metalelor. Din nefericire nu se face nici o menţiune despre cioplitul în piatră. Teofil însuşi pare a fi fost specialist în prelucrarea metalelor; expunerea lui arată că se bazează pe experienţa personală. Cea de-a treia carte conţine cele mai revelatoare informaţii. După o introducere evlavioasă, autorul începe cu recomandări pentru construirea atelierului şi apoi consacră un spaţiu considerabil utilării lui. Printre altele, ne informează cum să confecţionăm dălţi, raşpele şi pile. Descrierile şi recomandările sînt foarte amănunţite şi rămîi uluit văzînd cît de bine utilat era un atelier medieval timpuriu. (Dau un singur exemplu: „Pilele", spune el, „sînt făcute şi din oţel curat — mari, mijlocii, cu patru feţe, cu trei feţe şi rotunde".)

Presupun că aici nu aflăm răspunsuri la întrebarea cum se făcea sculptura în piatră, din cauză că pe vremea redactării tratatului problema aceasta aproape nu exista. Teofil ne furnizează însă informaţii competente despre toate tehnicile curente pe vremea lui, ca de pildă prelucrarea argintului, aurului, bronzului şi aramei, tehnicile nichelării şi emailării şi chiar despre tehnica turnării clopotelor. Spre sfîrşit trece la sculptura în os şi abia acum căpătăm singurele informaţii ce ne pot interesa direct. „Cînd sculptezi în os", spune el, „taie mai întîi o bucată de os de dimensiunile pe care le doreşti, şi apoi presară pe el praf de cretă. Desenează figurile cu plumb [noi am spune azi creion], după dorinţele tale, şi crestează contururile cu un vîrf ascuţit, aşa încît să fie foarte limpezi. Apoi, cu dălţi felurite, sapă în adîncime atîta cît ţi-e voia . . ." Găsim aici într-adevăr ceea ce era de aşteptat: nici vorbă de schiţă sau desen prealabil; procedeul lui corespunde celui pe care am socotit că-l adopta sculptorul grec arhaic, şi anume executarea desenului direct pe bloc. Ţinînd seama de ceea ce vom vedea mai tîrziu, e important să reţinem că procedeul acesta, aşa cum era descris la începutul secolului al XII-lea, îl continua sau îl relua pe cel al sculptorului arhaic.

Scanned with OKEN Scanner

După părerea mea, înşişi anticii îşi schimbaseră metoda încă de pe la jumătatea secolului al V-lea, cînd au devenit necesare stadiile de planificare pregătitoare, iar faptul că statuile romane neterminate vădesc urme de punctare dovedeşte că lucrul după modele devenise pe atunci o regulă. Or, datorită lipsei de hîrtie, în secolul al XII-lea n-ar fi fost atît de uşor să se facă planul unei figuri, fie ea în os sau în piatră. Hîrtia a fost extrem de rară pînă în secolul al XVI-lea (întîmplător, Teofil face prima referire la hîrtie în lumea occidentală) şi pergamentul era mult prea scump pentru acest soi de exerciţiu. Dar materiale precum creta şi tăbliţa de ardezie se găseau oricînd şi Teofil ne-ar fi putut spune ceva în genul acesta: „Înainte de a începe să sculptezi în os, încearcă-ţi proiectul pe care vrei să-l faci pe o bucată de ardezie şi după ce vei fi mulţumit de el, trece-l pe os..."

Deşi pînă în secolul al XV-lea nu există alte texte care să ne ajute, dispunem de unele mărturii vizuale revelatoare. Inainte de a trece la ele, trebuie neapărat să menţionez o lucrare unică în genul ei, albumul lui Villard de Honnecourt, alcătuit de el în decursul anilor în prima jumătate a secolului al XIII-lea, la un veac după ce şi-a scris cartea Teofil. Villard, care s-a născut lîngă Cambrai, în nordul Franţei, a lucrat şi a studiat în Franţa, Elveţia, Germania şi Ungaria, şi voluminosul lui caiet de schiţe ne oferă o extraordinară posibilitate de a pătrunde în spiritul unui arhitect medieval în decursul peregrinărilor sale. Acest caiet de schiţe e nemaipomenit de bogat şi de sugestiv şi nu pot menţiona decît două aspecte în legătură cu el. Albumul conţine desene cu scheme geometrice pentru a înlesni reprezentarea omului şi a animalelor [21].

Marea majoritate a desenelor lui Villard sînt instantanee schiţate din pricină că-l interesaseră. În ultima analiză, toate aceste desene erau menite să fie un depozit de motive gata de întrebuinţare ori de cîte ori s-ar fi ivit prilejul. Arhitectura şi sculptura îl preocupă deopotrivă. A-

ceste desene sînt absolut remarcabile şi, în faţa lor, te vezi obligat, după cum spune învăţatul francez Pierre du Colombier, să-ţi pui întrebarea dezbătută de filosofii medievali: „Ce-a fost întîi, oul sau găina?" Cu alte cuvinte, desenatorii ca Villard au fost cei care le-au deschis ochii sculptorilor, sau, dimpotrivă, sculptorii au fost urmaţi de către desenatori? Răspunsul nu e prea dificil: cred că toţi savanţii sînt de acord că Villard a depins de sculptori şi în numeroase cazuri erudiţia modernă a identificat modelele copiate de el.

Într-un caz, întîmplător, Villard afirmă cu mîndrie că a desenat după natură. Planşa reprezintă un leu care însă e mai stilizat şi mai convenţional decît mai toate copiile după opere de artă. Suflul proaspăt de viaţă pe care-l întîlnim în sculptura catedralelor n-a provenit din acest gen de tradiţie. În realitate, cu una sau două excepţii, desenele făcute de sculptori în vederea sculpturii n-au apărut decît în primii ani ai secolului al XV-lea, şi chiar atunci ele sînt extrem de rare.

Poziţia cu privire la arhitectură e diferită. Aici avem faimosul palimpsest de la Reims, de pe la 1250, şi un desen de faţadă pentru catedrala de la Strasbourg, de pe la 1275. În Anglia au existat aşa-numitele „case de desen" începînd din anul 1324, unde arhitecţii şi ajutoarele lor îşi executau planurile.

La Toulouse prima construcţie franceză *cunoscută* executată după un plan pe pergament datează din 1381. Două desene pentru faţada catedralei din Orvieto, datînd de la începutul secolului al XIV-lea, au supravieţuit, şi tot acest material ne îndreptăţeşte să conchidem că albumul lui Villard era o raritate în secolul al XIII-lea şi că abia în secolul al XIV-lea planurile desenate au căpătat o importanţă sporită în operele de artă, mai cu seamă pentru marile catedrale şi biserici ale epocii.

Cea de-a doua sursă de informare a noastră provine din reprezentările contemporane ale unor artişti în toiul lucrului. Spuneam că materialul păstrat pînă în zilele noastre e relativ bo-

Scanned with OKEN Scanner

gat şi că aş fi putut face o selecţie diferită. Primele noastre două exemple sînt relativ timpurii. Figura 22 e o scenă de la mormîntul Sfîntului Vincenţiu, construit în secolul al XII-lea la Avila, în Castilia. Printr-o arcadă, vedem trei sarcofage simple de piatră, unul în spatele altuia. Un pietrar sau sculptor, lucrînd după cît se pare la capacul celui de-al doilea sarcofag, ţine în mîna dreaptă o daltă şi în stînga un ciocan. E o greşeală, fireşte: nimeni nu ar putea lucra astfel; uneltele ar trebui schimbate, dalta în mîna stîngă, ciocanul în dreapta. E un defect minor, care ar putea fi şi trecut cu vederea. Ceea ce este însă interesant e faptul că o activitate subalternă precum cea sculpturală era socotită vrednică de reprezentare.

Figura 23 arată două vitralii din catedrala de la Chartres, datînd de pe le 1225. E înfăţişat un sculptor cu două ajutoare, cioplind figuri de regi (acestea poartă coroane) din blocuri aşezate oblic. Sculptorul (la stînga) lucrează doar cu o daltă, în timp ce unul dintre asistenţi, cu mîna stîngă rezemată de un ciocan, priveşte cu atenţie activitatea meşterului său. Celălalt asistent (la dreapta) e mai puţin atent, de fapt bea dintr-o cupă, fără a fi atent la lucrarea meşterului. Sculptorul înalţă ciocanul deasupra capului, pregătindu-se să lovească dalta pe care o ţine perpendicular pe piatră, sub pieptul figurii. Ca şi maestrul castilian, aceşti sculptori francezi lucrează direct în piatră, ceea ce corespundea cu siguranţă realităţii. Nu cred că avem vreun motiv să nu acceptăm mărturia acestor imagini: aflăm astfel cîte ceva despre poziţia oblică în care era ţinută piatra în timpul lucrului şi sîntem în măsură să deducem că se utiliza şi lovitura de daltă în unghi drept.

Termenul de *sculptor*, care denumeşte în exclusivitate un artist ce lucrează în trei dimensiuni, era aproape necunoscut Evului Mediu. Terminologia medievală era total diferită de a noastră şi, mai mult, foarte lent s-a dezvoltat o diferenţiere între diferitele grupuri profesionale.

Vreme îndelungată n-a existat nici o distincţie între arhitect, pietrar, tăietor de piatră ş.a.m.d. Cuvîntul latinesc *artifex* (ce poate fi tradus prin „artist" sau „sculptor") şi *operarius* (însemnînd muncitor) erau folosite unul în locul altuia. Astfel, pietrarul castilian [22] şi sculptorii francezi [23] aparţineau aceleiaşi clase şi erau la fel de demni de a fi reprezentaţi. Marele sculptor italian Nicolò Pisano apărea într-un document de la 1266 ca *magister lapidum*, ceea ce pe atunci însemna deopotrivă arhitect şi sculptor. Chiar după mai bine de două sute de ani, într-un document postum din 1483 (adică pe la jumătatea Renaşterii), Donatello încă mai era numit *scarpellator*, adică pietrar.

Ar fi însă o greşeală să generalizăm prea dogmatic. Am face categoric o eroare dacă am trata nediferenţiat un interval de timp de peste trei sute de ani şi evenimente ce s-au produs în zone separate. De pildă, documentele catedralei din Praga, unde a fost unul din cele mai importante şantiere de catedrale din Evul Mediu, arată că pietrarii care ciopleau piese decorative primeau o plată mai mare decît pietrarul obişnuit; cu alte cuvinte calificarea superioară era răsplătită financiar. Pe marele şantier al catedralei din Milano găsim o diferenţiere între *scarpellini* sau pietrari şi *muratori* sau zidari. În Anglia medievală se pot face distincţii între următoarele categorii: pietrarul de gros, care aşeza pietrele şi le degroşa cu pupăza şi ciocanul. În al doilea rînd, pietrarii liberi sau francmasonii, care lucrau cu pupăza, dalta şi ciocanul de lemn la mulurile pentru uşi şi ferestre, şi ciopleau capiteluri şi alte elemente decorative. Aceste două categorii sînt foarte bine reprezentate în unele manuscrise de la München: muncitorul din figura 24 îndeplineşte funcţia de pietrar de gros, cel din figura 25 pe aceea de francmason.

A treia categorie engleză o constituie cioplitorii în piatră dură, alabastru şi marmură, care executau comenzi pentru morminte etc., sau care lucrau pentru şantiere. În sfîrşit, erau meşterii

Scanned with OKEN Scanner

zidari, capabili să furnizeze planuri și chiar machete, să conducă o lucrare în toate etapele ei, și cărora le revenea și sarcina de-a angaja lucrători și de a-i plăti.

În ciuda acestor diferențieri, artiștii au insistat abia în secolul al XVI-lea, în Italia, asupra unei distincții clare între artă și meșteșug. În această ordine de idei poate fi menționat cazul totdeauna memorabil al lui Michelangelo. Cînd, tînăr fiind, a declarat acasă că vrea să devină sculptor, tatăl lui a bătut din picior și a închis discuția spunîndu-i că nu va admite niciodată ca un fiu al lui să devină pietrar. Numai în urma intervențiilor luminatului principe din familia Medici, Lorenzo Magnificul, tatăl s-a răzgîndit. Dacă cineva ar vrea să izoleze un eveniment simbolic care să marcheze separarea istoriei sculpturii moderne de aceea a Evului Mediu și a Renașterii timpurii, ar trebui să se oprească la această întîlnire capitală de la finele anilor optzeci al secolului al XV-lea.

Dar să revenim la ilustrații: un desen după unul dintre vitraliile din secolul al XIII-lea ale catedralei din Rouen arată zidari, pietrari și sculptori decoratori lucrînd cu înfrigurare la zidirea unei biserici [26]. Un interes deosebit prezintă pietrarul pe care-l vedem lucrînd cu o dăltă la un capitel. Și de astă dată, capitelul e proptit într-o poziție oblică.

Convenții constructive similare au dăinuit de-a lungul secolelor al XIV-lea și al XV-lea. În figura 27 vedeți o miniatură dintr-un manuscris de la jumătatea secolului al XV-lea aflat în Biblioteca regală din Bruxelles și reprezentînd într-o manieră foarte realistă construcția bisericii Sfînta Magdalena din Vézelay, în Burgundia (femeia care dirijează lucrul o întruchipează pe Berthe de Roussillon). În fund, protejați de un acoperiș, îi vedem la lucru pe pietrari într-un fel de șopron numit „lojă". În prim plan, salahorii transportă elemente de piatră cu muluri sculptate, ducîndu-le la clădire, unde urmează să fie asamblate cu părțile deja ridicate. E demn

de remarcat că pietrarii erau atît de pricepuți, încît reușeau să realizeze o asamblare perfectă între muluri pe măsură ce clădirea se înălța.

Ultimele două ilustrații din această serie nu fac decît să confirme cele aflate pînă acum. Figura 28 reproduce o frumoasă miniatură din așa-numita *Carte de rugăciuni a ducelui de Bedford* (*Bedford Hours*) aflată la British Museum și datînd din deceniul patru al secolului al XV-lea. Edificiul în curs de înălțare este, firește, Turnul Babel. Aici putem urmări în amănunt întregul proces de ridicare a unei clădiri medievale tîrzii. Din punctul nostru de vedere, pietrarii care lucrează în prim plan și ansamblul modulilor de piatră prezintă un interes deosebit. Unul dintre pietrari mînuiește cu mare atenție un compas, cu ajutorul căruia se verifică identitatea dimensiunilor. Vedem de asemenea pietre de dimensiuni egale, piese în curs de cioplire și console asamblate pe jos. Se verifica astfel potrivirea elementelor ce urmau a fi ridicate.

Figura 29 e o miniatură de cea mai înaltă calitate. Ea provine dintr-un manuscris Josephus de la Bibliothèque Nationale din Paris, miniat de Jean Fouquet la sfîrșitul secolului al XV-lea. Catedrala pe care o vedeți înălțîndu-se reprezintă Templul din Ierusalim. Nivelurile inferioare ale clădirii sînt terminate și zidarii se îndeletnicesc cu ridicarea ultimului nivel. Pietrarii din prim plan sînt înfățișați în timp ce degroșează blocuri de piatră și cioplesc muluri, și de astă dată apare și un sculptor, ce pare a măsura o figură rezemată oblic de o piatră mare. La picioarele sculptorului stau un ciocan și o pereche de rașpele. Astfel, aici, la sfîrșitul secolului al XV-lea, sculptorul unei mari figuri de piatră nu e decît un anonim pierdut printre pietrari și cioplitori de piatră.

Să aruncăm acum o privire la cîteva ilustrații în care artiștii apar reprezentați singuri. Cel mai vechi exemplu al meu datează din 1285 [30]. Provine de la o strană de cor și se află în prezent la Muzeul din Hanovra. Călugărul repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentat aici lucrează cu ciocanul de lemn şi dalta la o piesă de strană cu croşetă. Ar putea fi o încercare de autoportret făcută de meşterul care a executat strana. Pe peretele atelierului său atîrnă pe un suport şase dălţi diferite pentru cioplitul lemnului şi deasupra lor se află un compas şi un echer de tîmplărie. Avem aici, pentru prima oară, sentimentul că artistul se considera ca o persoană aleasă, de unde şi prerogativa de a lucra în singurătate. La această dată timpurie *exista* în rîndul artiştilor o conştiinţă de sine, şi trebuie să menţionez aceasta ca o contrapondere la cele spuse anterior. Această conştiinţă de sine şi-a găsit expresia şi în inscripţii autolaudative, emanînd mai cu seamă de la arhitecţi şi datînd încă din secolul al XI-lea sau chiar mai devreme. Începînd din secolul al XII-lea avem şi cîteva semnături ale unor sculptori şi unele inscripţii laudative puse de sculptorii înşişi sau de prieteni de-ai lor. Bunăoară, la începutul secolului al XII-lea, pe faţada bogat sculptată a catedralei din Modena a fost pus un distih latin care ar putea fi tradus după cum urmează:

Cît de vrednic de cinste eşti, Wiligelmus,
vestit printre sculptori pentru sculptura ta!

Figurile 31 şi 32 fac cunoscută excepţionala putere a artistului creator. Amîndouă îl reprezintă pe Pigmalion care, potrivit legendei greceşti, s-a îndrăgostit de o statuie de fildeş făcută de el; a invocat-o pe Venus, care a însufleţit statuia. Figura 31 provine dintr-un manuscris londonez de pe la 1380, al cărui text e scrierea medievală tîrzie *Le Roman de la Rose* (povestea lui Pigmalion fusese preluată din *Metamorfozele* lui Ovidiu). Vedem că artistul pare a ciopli o statuie de lemn, cu ciocanul şi dalta; pe lîngă el sînt răspîndite alte dălţi, un compas şi un ciocan. Scena din figura 32 provine dintr-un manuscris Ovidiu executat în secolul al XV-lea la Florenţa. Îl vedem pe Pigmalion ţinînd în mîna stîngă statueta terminată; încearcă în chip vădit să co-

munice cu ea. Şi aici vedem bancul de lucru al unui cioplitor în lemn, care nu se deosebeşte de acela din piesa mai timpurie de la Hanovra.

În sfîrşit, alte cîteva probleme: în figura 33 vedem un călugăr pictînd o statuie a Fecioarei cu Pruncul. E o miniatură dintr-un manuscris al Apocalipsului de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, păstrat la Lambeth Palace Library din Londra. Am ales această ilustraţie în scopul de a readuce în discuţie problema policromiei. Vedem aici că pictarea figurilor putea constitui obiectul unei îndeletniciri specializate încă din secolul al XIII-lea.

În figura 34 vedem un sculptor lucrînd la o statuie funerară după un model care, aşa cum ne informează inscripţia, e trupul unui personaj regal decedat. Miniatura aparţine unui manuscris german din al doilea pătrar al secolului al XV-lea din München. Interesant şi demn de reţinut aici e faptul că sculptorul copiază liber, fără nici un ajutor mecanic.

Sîntem gata, în fine, să trecem la monumentele propriu-zise. Wilhelm Vöge, un mare istoric de artă şi profesor al lui Panofsky, a publicat în 1894 o carte cu un titlu care s-ar putea traduce *Începuturile stilului monumental al Evului Mediu.* Această carte e dedicată aproape în întregime sculpturilor de la Chartres, unde găsim — după cum spune Vöge însuşi — prima ascensiune eliberatoare a spiritului francez. Mă refer aici la cartea lui Vöge, deoarece în pofida vastei munci de cercetare în istoria artei întreprinse în cei peste şaptezeci şi cinci de ani scurşi de la apariţia ei, aceasta a rămas fără egal. Mai mult, Vöge acordă atenţie metodelor care au existat sau mai degrabă s-au dezvoltat pe şantierul catedralei de la Chartres. De fapt, atît cît îmi dau seama, nimeni nu i-a depăşit observaţiile pătrunzătoare şi eu însumi îi sînt îndatorat. Nu putem discuta istoria construirii catedralei de la Chartres. Catedralele medievale au avut nevoie de foarte lungi răstimpuri pentru a fi terminate şi puteţi vedea că turnurile faţadei de vest de la

Scanned with OKEN Scanner

Chartres aparţin unor perioade diferite. Interesul nostru se concentrează asupra triplului portal de pe faţada de vest, denumit încă din secolul al XIII-lea „Portalul regal", şi îndeosebi asupra celui central. Aceste portaluri au fost proiectate de o minte genială în deceniul cinci şi au fost terminate probabil între anii 1154 şi 1155. Deoarece calitatea timpanului şi a figurilor-coloană de pe portalul central este considerabil superioară celei a figurilor de pe portalurile laterale, portalul central e mereu atribuit însuşi marelui maestru, mai tot restul socotindu-se că provine din atelierul său.

Să privim figurile-coloană din stînga portalului central [35]. Cîteva lucruri sînt evidente încă de la o primă ochire: fiecare figură trăieşte, aşa zicînd, în propria-i lume. Figurile nu au legătură una cu alta sau cu privitorul. Expresia lor pare a fi meditativă, misterios absentă, şi am putea descoperi chiar urma cea mai slabă a surîsului arhaic. Întreaga lor aparenţă e pe de-a-ntregul coordonată cu coloanele adosate în faţa cărora stau sau planează. Capetele lor privesc drept înainte, mîinile şi braţele sînt strîns lipite de trup, ţinînd cîte o carte sau cîte un sul, iar corpurile lor abia se disting sub lungile cute paralele ale drapajelor. Sînt în adevăratul înţeles al cuvîntului „figuri-coloană", dar nu au nici o funcţie arhitecturală şi le-am putea înlătura fără a aduce vreo atingere arhitecturii. Savanţii francezi din secolul al XIX-lea şi chiar din vremea noastră au discutat deseori problema modului în care au fost executate asemenea portaluri gotice. Figurile au fost oare sculptate, după cum spun francezii, *avant la pose* (înainte de a fi fost puse în operă), sau *après la pose* (adică după punerea în operă)?

Întîlnim cazuri de capiteluri neterminate sau chiar de statui neterminate puse în operă, ceea ce ar părea să vină în sprijinul teoriei potrivit căreia aceasta era practica obişnuită. Ea este însă departe de adevăr. Am reprodus reprezentări contemporane ale lucrărilor în curs cu un anumit

scop. Nicăieri nu am găsit pietrari sau sculptori degroşînd sau cioplind pietre sau blocuri de piatră *in situ*. Chiar dacă am dubla sau tripla numărul exemplelor, n-am întîlni nici măcar un singur caz de acest fel. Cu alte cuvinte, cred că ceea ce am văzut în aceste ilustrări contemporane era chiar regula generală: blocurile de piatră erau prelucrate *avant la pose*, pe şantierul catedralei, adică adeseori pur şi simplu sub cerul liber sau poate sub un acoperiş (aşa cum am văzut), în imediata apropiere a construcţiei. În orice caz se poate demonstra — şi cred că oricine e de acord — că sculpturile de la Chartres au fost lucrate *avant la pose*. Fiecare dintre figurile de la Chartres constă dintr-un bloc întreg; nici o figură nu rezultă din asamblarea a două sau mai multor pietre. În cazul în care se constată o îmbinare între elementele unei sculpturi decorative sau figurative, se poate presupune că lucrarea a fost executată *après la pose* (întîmplător, s-a argumentat, poate niţel prea ingenios, că prezenţa unor capiteluri nefinisate într-o biserică nu e o dovadă de execuţie *après la pose*, ci ar putea dovedi exact contrariul, şi anume că, din pricina grabei, a fost nevoie să se utilizeze capiteluri ce nu fuseseră terminate şi că, aşadar, stadiul lor de nefinisare ar putea fi un indiciu al faptului că lucrul n-a mai fost continuat *après la pose*).

Şi mai interesantă e însă posibilitatea ca atelierul de la Chartres să fi inaugurat o nouă tradiţie. Decoraţia sculpturală din Evul Mediu timpuriu a fost probabil deseori lucrată *après la pose*, fiindcă — aşa cum au susţinut Vöge şi alţii — sculptura policromă timpurie era atît de apropiată de pictură şi era în mod atît de vădit derivată din pictură, încît trebuie să fi fost şi tratată în mod asemănător cu pictura, adică să fi fost executată pe perete în cadrul structurii finite. Sculptura monumentală de la Chartres, în schimb, e departe ca de la cer la pămînt de pictură — e tridimensională în primul rînd şi are un soi de forţă plastică primitivă şi, în această

Scanned with OKEN Scanner

privință, e esențial asemănătoare cu sculptura grecească arhaică.

Aceste figuri își dezvăluie o parte din taine dacă le studiezi cu atenție. După cum am văzut, fiecare din ele a fost făcută dintr-un singur bloc. Mai mult, după cum se vede într-un detaliu de la unul din portalurile laterale [36], figura și coloana au fost executate din același bloc; nimbul ce se poate vedea lîngă îmbinarea coloanei arată că figura umplea întreaga înălțime a blocului. Blocurile din care au fost cioplite figurile erau înalte de peste 2 m, de formă pătrată cu laturile de cca 30 cm. Aceste pătrate erau așezate totdeauna diagonal, adică unul din colțurile pătratului ieșea în afară, stînd față-n față cu privitorul. Sculptorul era foarte atent să nu sacrifice nimic din bloc. Figurile 35 și 36, dar îndeosebi detaliul, arată clar laturile de formă romboidală ale blocului. Fața netedă a drapajului care cade liber pe cîte o latură a fiecărei figuri reprezintă aproape suprafața originară a blocului. Sculptorul s-a supus unei discipline de fier: a urmat dictatul sau logica blocului; ca atare umerii rămîn strîns lipiți de trupuri, brațele sînt menținute de-a lungul laturilor blocului, iar muchiile cărților ating aproape unghiul exterior al rombului.

Cred că detaliul [36] arată mai lămurit decît figurile întregi de pe portalul regal de la Chartres că forma romboidală a blocului e clar vizibilă în figurile finisate, că toate acestea sînt subordonate unei metodologii identice, că sculptorul trebuie să fi desenat contururile fiecărei figuri neapărat pe fețele blocului (întocmai ca artistul arhaic grec), dar că trebuie să admitem existența unei munci prealabile de ordonare a vastului și complexului program sculptural, chiar dacă figurile individuale au fost create probabil fără desene sau machete pregătitoare, de vreme ce toate urmează același tipar fundamental. Cum au fost lucrate aceste figuri? După informațiile pe care le-am strîns anterior, sub un șopron — loja — în imediata apropiere a edificiului. Aici

blocurile erau proptite într-o poziție oblică și sculptorul ataca blocul direct — cu ce? Cu un șpiț, presupun eu. Cînd priviți la detaliul unui cap, acest prezintă acea impresie de viață exploziva, palpitîndă, în ciuda atitudinii de veșnică liniște, pe care o putem pune pe seama cioplitului creator cu șpițul. Dar suprafețele figurilor sînt grav deteriorate de intemperii și nu mi-ar plăcea să insist prea mult. Pe de altă parte, e sigur ca s-au folosit și alte unelte. Teofil și materialul vizual timpuriu ne-au arătat că uneltele existau; în barba capului din stînga (figura 36) și în ornamentul vestimentației sale, putem identifica lucrul cu grădina și dalta lată. Asemenea unelte au fost sigur utilizate și pentru lungile pliuri ale veșmintelor. În orice caz, nu încape nici o îndoială că figurile Portalului regal au fost cioplite direct în piatră.

Trebuie să închei cu cîteva observații și nedumeriri. Mai întîi, n-aș dori să rămîneți cu ideea că marele artist al Portalului regal era sclavul formei blocului pe care și-l alesese. A ales, desigur, blocul romboidal sau plasat pe diagonală din cauză că îi dădea prilejul să exprime calitățile de imobilitate și forță pe care le căuta pentru aceste figuri-coloană. Atitudinea lui față de bloc nu era probabil foarte diferită de aceea a lui Michelangelo. Dar Michelangelo își putea verbaliza ideile și le putea consemna pentru viitorime, pe cînd (din multe motive) maestrul de la Chartres pare a fi fost incapabil de-a și le explica, nici măcar tovarășilor săi de muncă.

Sarcina în fața căreia era pus acest maestru nu era deloc mai ușoară decît aceea a marilor proiecte grecești ce apăruseră începînd din a doua jumătate a secolului al V-lea. Consilierii teologici cereau fără doar și poate, așa cum au cerut întotdeauna, anumite garanții că dorințele aveau să le fie îndeplinite. Mai mult, maestrul era răspunzător de munca unui număr de ajutoare care aveau cu toții nevoie de îndrumarea lui. Cu siguranță, asemeni artistului arhaic, și artiștii aceștia și-au desenat figurile pe fețele blocului.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu asta a fost totul. Ce fel de proiectare a ansamblului, ce fel de muncă pregătitoare sîntem oare în măsură să postulăm? După cum am spus la începutul acestei prelegeri, nu putem accepta cu ușurință ideea proiectului pe hîrtie sau pergament și nici a existenței machetelor. Și totuși e cu neputință ca totul să fi fost făcut numai prin instrucțiuni verbale. Cum a putut oare maestrul să-și însușească programul, cu detaliile lui nesfîrșite, cum a putut ține minte totul în atîta amar de ani cît dura construcția? N-am găsit răspunsul și nimeni nu l-a găsit. Dar nu putem spune cînd și unde ar putea începe să curgă izvoarele ascunse.

3.
EVUL MEDIU
Chartres, Reims, Bamberg, Orvieto

În cei aproximativ optzeci de ani ce separă sculpturile de pe portalul de vest al catedralei de la Chartres de sculpturile de pe portalurile de nord și de sud, multe s-au întîmplat. Pe scurt, se remarcă un proces de umanizare a goticului: el poate fi urmărit printr-un număr de trepte intermediare din a doua jumătate a secolului al XII-lea la Senlis, Nantes și Laon, și chiar începînd cu portalul nordic timpuriu de la Chartres pînă la portalul sudic tîrziu, deși nu trecuseră probabil decît cincisprezece ani sau chiar mai puțin între figurile-coloană ale celui dintîi și figurile-coloană ale celuilalt (executarea figurilor-coloană la ambele portaluri se situează probabil între anii 1220 și 1235).

Schimbările stilistice survenite între portalul vestic pe de o parte și portalurile nordic și sudic, pe de alta, au fost frecvent descrise; pot, așadar, să mă concentrez asupra cîtorva trăsături specifice care prezintă un interes aparte în contextul nostru. Toate figurile-coloană continuă să fie adosate la coloane, dar ele nu mai alcătuiesc o unitate integrantă cu coloana; și-au pierdut forma alungită ca de coloană; au cîștigat în volum, naturalețe, individualitate. Capetele se întorc ici și colo, brațele și mîinile sînt redate în numeroase poziții diferite. Unele dintre figuri se întorc chiar către celelalte și comunică între ele. Printre ultimele figuri de pe portalul sudic gă-

Scanned with OKEN Scanner

sim statui splendide precum Sfîntul Gheorghe [37], care adoptă o postură fermă și un echilibru firesc și arată ca un cavaler din epoca trubadurilor.

Evident, aci nu mai avem de-a face cu o personalitate coplesitoare precum marele maestru al fatadei vestice de la Chartres, un fanatic al disciplinei, care-i învățase pe meșterii care lucrau sub îndrumarea lui în atelierul catedralei cum să facă sculptură de dimensiuni monumentale și care nu putea să nu impună o lege arhaică a stilizării. Figuri ca Vizitațiunea de pe portalul stîng al fatadei nordice de la Chartres, înfățișîndu-le pe Sfînta Elisabeta și pe Fecioara Maria întoarse una către alta într-un dialog mut, deschid drumul către faimoasa Vizitațiune de pe portalul central al fatadei vestice a catedralei de la Reims [38], o adevărată culme a sculpturii gotice franceze de la jumătatea secolului al XIII-lea. Libertatea acestor figuri, diversitatea mișcării lor, expresiile lor diferențiate, bogăția și varietatea costumației cu contrastele dintre faldurile simple, largi, verticale, și pliurile dense, ghemuite, aranjate în parte orizontal — toate acestea arată că au lucrat mai multe mîini și, în plus, dovedesc că execuția trebuie să fi fost neapărat precedată de studii pregătitoare minuțioase. Aceste figuri datează din perioada în care își compila Villard de Honnecourt albumul de schițe. Pare rezonabil să presupunem că maestrul Vizitațiunii de la Reims a făcut uz de schițe desenate în cursul anilor săi de peregrinări. Cum altfel am putea explica oare trăsăturile clasice ale Fecioarei? Capul ei asemănător cu al Iunonei i-a uimit totdeauna pe privitori în asemenea măsură, încît unii critici mai vechi considerau aceste statui drept restaurări renascentiste sau din secolul al XVIII-lea.

Dacă trebuie să admitem că artistul Vizitațiunii a recurs la o colecție de desene și modele strînsă de el, trebuie să admitem că și următorul pas a fost făcut, și anume pregătirea figurilor reale prin intermediul desenelor. Nu mult timp după data acestor opere încep să apară desene

pregătitoare — după cum am explicat mai sus, întîi în legătură cu arhitectura, ceva mai tîrziu urmînd și desene legate de sculptură. Ce susțin eu este că între Chartres Vest și Chartres Nord și Sud s-a produs o importantă schimbare în pregătirea sculpturii monumentale. Aceste portaluri de la începutul secolului al XIII-lea trebuie să fi fost la fel de atent pregătite prin desene ca și portalurile de la Reims. În ansamblu, aș fi de acord cu formularea generală a lui Marcel Aubert despre poziția secolului al XIII-lea. El scria:

„Maestrul care conduce loja distribuie lucrul, furnizează ideile directoare sculptorilor și le înmînează amănuntele programului iconografic pe care l-a primit de la consilierul clerical. El furnizează schițe, poate chiar detaliile, care conțineau măsurile, silueta, postura și principalele trăsături ale figurii. El supraveghează execuția și la nevoie pune el însuși mîna pe daltă și ciocan . . . Răspunde atît de amănuntele operei sculpturale cît și de arhitectura construcției."

Cred că putem susține aceste observații cu fapte concrete. În acest scop mă voi deplasa mai întîi din Franța în Germania secolului al XIII-lea, apoi în Italia de la începutul secolului la XIV-lea și, în cele din urmă, mă voi întoarce tot în Germania din secolul al XV-lea și chiar de la începutul secolului al XVI-lea. Înainte de toate vă rog să mă urmați la Bamberg, în Franconia din Germania Centrală.

Catedrala din Bamberg e un muzeu de sculptură de la jumătatea secolului al XIII-lea, de cea mai aleasă calitate. De fapt, un studiu avizat a stabilit că aici s-au succedat două ateliere, unul mai vechi, începînd să lucreze pe la 1220, și altul mai tînăr, a cărui activitate pare a se desfășura încă din primii ani ai celei de-a doua jumătăți a secolului. Marele maestru al generației mai tinere se afla într-o strînsă dependență de Reims, atît de strînsă de fapt, încît Fecioara din Vizitațiunea sa [39] trebuie privită ca o versiune liberă (oarecum teutonică) a Fecioarei de la Reims. Istoria germană mai veche a artei, însuflețită de

Scanned with OKEN Scanner

un spirit liberal, a consemnat și a descris această dependență, în timp ce istoricii de artă germani mai tineri și de orientare naționalistă refuză să recunoască orice legătură. Această problemă nu e lipsită de o anume importanță. Nu-mi pot permite să intru amănunțit în această poveste și nu pot decît să-mi declar convingerea fermă că maestrul de la Bamberg a petrecut categoric un timp la Reims în timpul acelor *Wanderjahre* ai săi. Și odată cu stilul de la Reims a transmis probabil și anumite metode de lucru pe care le găsise acolo. Cea mai importantă și totodată cea mai enigmatică operă concepută de acest maestru e o statuie ecvestră în piatră, *Călărețul din Bamberg* [40], plasat în biserică, la înălțime și lipit de un pilastru. Înălțimea întregului grup (cal și călăreț) e de aproape 2,5 m. Aceasta e prima statuie ecvestră aproape în mărime naturală după căderea Romei, și este o operă de cea mai înaltă calitate. S-ar putea ca aspectul calului, făcut parcă din lemn, să nu vă mulțumească. Priviți însă modul magistral în care figura stă în șa: e un amestec de prestanță regală și de nonșalanță. Aceasta se poate observa foarte bine într-o vedere din spate [41], și tot aici veți putea observa cît de superb arată calul. De fapt, atît capul cît și picioarele din spate sînt înțelese surprinzător de bine. As dori să remarcați și altceva în această operă. Mai întîi, îmbinarea de sub șa, cam la jumătatea înălțimii. Voi reveni asupra ei. În al doilea rînd, puteți vedea foarte bine că brațul stîng îi lipsește cavalerului — semn că opera fusese concepută spre a fi așezată în dreptul unui zid, și toți cei care au examinat-o mai de curînd sînt de acord că s-a aflat totdeauna în poziția actuală.

Am numit această operă enigmatică, din cauză că nimeni nu știe cine este cel reprezentat. S-a încercat să i se atribuie călărețului toate identitățile imaginabile, de la Sfîntul Gheorghe pînă la regele Stefan al Ungariei, împăratul Henric al II-lea al Germaniei și Constantin cel Mare. Acum treizeci de ani a apărut o carte de 550 de pagini intitulată *Călărețul din Bamberg și secretul său*

— problema aceasta face ca opera să prezinte o atracție în plus pentru public, firește. Cercetarea foarte atentă a demonstrat că ea e alcătuită nu dintr-o singură piatră, ci din șapte piese diferite. Această cercetare a fost efectuată în 1924 și iată desenul diagramatic publicat cu acel prilej [42]. Blocul cel mai mare [I] a slujit pentru picioarele și pîntecul calului. În figura 41 puteți vedea lesne rostul de îmbinare umplut cu mortar. Cel de-al doilea bloc mare [II] a fost utilizat pentru corp, grumaz și parte din capul calului, ca și pentru o parte din secțiunea inferioară a corpului călărețului. Porțiunea mediană și superioară a corpului călărețului, parte din mantie cu genunchiul drept și secțiunea superioară a capului calului au fost făcute toate din mici blocuri individuale. Fiindcă veni vorba de îmbinări, ele nu erau vizibile la vremea înălțării monumentului, pentru că, la origine, călărețul și calul fuseseră pictați în culori vii. Resturi de culoare au fost găsite în gura și nările calului, pe mantia călărețului și în alte cîteva locuri; coroana era aurită. În secolul al XVII-lea, policromia grupului a fost înlocuită cu o vopsea aproape albă, numai coroana a rămas aurită. La începutul secolului al XIX-lea s-au folosit substanțe chimice pentru a se îndepărta trei straturi: albul din secolul al XVII-lea, culoarea originală și grundul, în scopul de a expune vederii piatra goală naturală pe care o vedem astăzi.

Cavalerul din Bamberg a fost făcut, evident, în atelierul catedralei, iar nu *après la pose* (așa cum credeau unii). Întîmplător, cu toată marea grijă de a potrivi exact piesele, șuvițele vălurite care alcătuiesc coada calului nu se suprapun perfect de la un bloc la altul peste îmbinare. Nu e nevoie de un argument mai bun pentru a dovedi prelucrarea separată a blocurilor în atelier. Dar dacă blocurile au fost lucrate separat și poate chiar de mîini diferite sub supravegherea maestrului, sîntem siliți să postulăm existența unui desen amănunțit sau chiar a unei machete la care să se fi putut face referiri constante. Cred că acest caz

Scanned with OKEN Scanner

nu permite altă explicaţie. Părerea mea, cum că maestrul ar fi adus o asemenea tehnică de lucru de la Reims, nu poate fi confirmată cu tot atîta certitudine. Se poate argumenta că noua încercare temerară de a crea un monument ecvestru (pentru care nu exista nici o tradiţie) l-a silit pe maestru să experimenteze pe machete din lut pînă cînd a găsit o soluţie satisfăcătoare.

În contrast cu Franţa, Germania şi Anglia, Italia avea puţine şantiere mari de catedrale cu ateliere de sculptură dezvoltate. Dar cel puţin unul dintre acestea ne poate fi de folos. Pentru faţada de vest a catedralei din Orvieto fusese cerut un program teologic care se putea compara cu programele catedralelor din Nord. Şi tocmai la Orvieto putem afla multe lucruri despre funcţionarea unei asemenea loji — mai cu seamă datorită exemplarei cercetări desfăşurate de către profesorul John White. Trecem, aşa cum am spus, în primii ani ai secolului al XIV-lea.

Mai întîi, cîteva date fundamentale. Piatra de fundaţie a noii catedrale a fost pusă în 1290. În 1310, Lorenzo Maitani (un sienez care se afla la Orvieto încă din primii ani ai secolului) a fost confirmat drept *capomastro* al catedralei din Orvieto şi a rămas în această funcţie pînă la moartea sa, în vara anului 1330. Dacă era sau nu sculptor, aceasta e o chestiune controversată şi în prezent în rîndurile specialiştilor. În orice caz, jumătatea inferioară a faţadei, care cuprinde cea mai mare parte a decoraţiei sculpturale, a fost executată în anii în care el şi-a exercitat funcţia. Opera care ne interesează constă din patru pilaştri laţi cu decoraţia lor sculpturală. Decoraţia e alcătuită dintr-un strat de reliefuri splendide, ca un covor, care ilustrează istoria omenirii sub aspectul revelaţiei creştine. Primul pilastru din stînga relatează în peste o duzină de scene istoria Creaţiei şi a Căderii. Chiar în figura 45 puteţi observa că pilastrul e acoperit de o combinaţie de plăci de marmură. Cel de-al doilea pilastru conţine reliefuri ilustrînd profeţiile lui Hristos.

Cel de-al treilea pilastru conţine viaţa lui Hristos, iar al patrulea Judecata de Apoi.

În contextul nostru, interesul specific prezentat de aceste reliefuri are două explicaţii corelate. Mai întîi, numai reliefurile de pe jumătatea inferioară a fiecărui pilastru sînt complet terminate. Jumătăţile superioare apar peste tot în diferite stadii de execuţie. În al doilea rînd, s-au utilizat, cu totul, 163 de blocuri de marmură de diferite mărimi, asamblate aparent întîmplător. Ce putem afla din aceste date despre organizarea atelierului?

Figurile 43 şi 44 reprezintă două scene din registrele inferioare finite.

Figura 43 înfăţişează un suflet osîndit de pe pilastrul cu Judecata de Apoi; ea vă poate da o idee despre perfecţiunea execuţiei (nu se poate vedea aproape nici o alterare datorită influenţelor climatice). Vă puteţi face de asemenea o idee foarte exactă despre înalta calitate a operei. Simţi aici suflul fierbinte al stilului lui Giovanni Pisano, al cărui amvon din Pisa a fost executat între 1302 şi 1310.

Figura 44 înfăţişează relieful consacrat Căderii în păcat (primul pilastru). Din acest relief putem trage o învăţătură de mare importanţă, o lecţie ce s-ar putea aplica în numeroase cazuri. Scena e dispusă în spaţiul unei singure plăci de marmură. Sculptorul şi-a mărginit figurile cu grijă în limitele acestei suprafeţe. Picioarele lui Adam, cotul Evei ating marginile blocului. Cu toate acestea s-au prevăzut legături auxiliare cu blocul alăturat: în dreapta picioarelor Evei e un tufiş, din care o jumătate se extinde peste rost. Îmbinarea e perfectă şi ne dăm seama că ajustarea finală n-a putut fi făcută, în nici un caz, decît *après la pose*. Priviţi însă acum la marginea superioară a blocului: şi aici pomul îşi întinde ramurile şi pe blocul următor, dar frunzele nu se îmbină [45]. Singura explicaţie e, fireşte, că blocurile au fost lucrate în atelier de mîini diferite; cînd au fost montate s-a constatat că această mică discrepanţă e iremediabilă şi nu s-a mai între-

Scanned with OKEN Scanner

prins nimic. Nu pot să nu vă fac atenţi şi asupra altui mic amănunt: ceea ce vedeţi aici nu este un măr (aşa cum ar trebui să fie), ci un smochin. Sculptorul blocului superior ştia şi el acest lucru. Astfel, nu se poate ca aceşti sculptori să nu fi avut sub ochi desene amănunţite după care să lucreze.

Această concluzie poate fi întărită şi prin alte observaţii asemănătoare. Nu departe de relieful Căderii se găseşte cel al Creării Evei [46]. Şi în acest caz, compoziţia e atent încadrată într-un singur bloc de piatră. În dreapta scenei, pe alt bloc sînt doi îngeri însoţitori. Cel din stînga arată, aşa zicînd, miraculosul eveniment, ridicîndu-şi mîna. De la distanţă mîna pare a fi fost cioplită pe blocul Creaţiei. Dar de fapt, rostul mai degrabă ocoleşte decît traversează mîna întinsă. Avem astfel alt indiciu despre atenţia cu care a fost respectat desenul în atelier.

Ipoteza noastră asupra existenţei obligatorii a desenelor preliminare e confirmată în acest caz de un document din 16 septembrie 1310 potrivit căruia Lorenzo Maitani era numit *universalis caput-magister* al întregii întreprinderi. Se stabileşte aici în mod explicit că Maitani poate reţine discipoli în scopul „desenării, modelării şi executării sculpturii".

Faptul că registrele inferioare ale tuturor celor patru pilaştri sînt terminate şi că reliefurile de deasupra lor nu sînt pe deplin încheiate arată că lucrul s-a desfăşurat, pas cu pas, de jos în sus. În figura 47 îl vedem pe Tubalcain, inventatorul biblic al muzicii, un relief din zona cea mai de sus a primului pilastru. Deşi relieful a suferit de pe urma intemperiilor, aparenţa granulară a corpului figurii nu se datoreşte numai deteriorării. Corpul prezintă suprafaţa punctată sau ciupită caracteristică folosirii şpiţului. Dimpotrivă, părul figurii este atent finisat, ca şi complicatul turn cu clopote, care prezintă încă şi azi o suprafaţă perfect netedă tratată cu abrazive.

Sînt multe cazuri similare. Vă voi mai arăta unul singur, Profeţia Răstignirii de pe cel de-al

doilea pilastru [48]. Trupul şi pînza de pe coapsele lui Hristos ca şi feţele lunii şi soarelui prezintă încă o dată aspectul ciupit tipic lucrului cu şpiţul aplicat în unghi drept. Pe braţele crucii şi în zona înconjurătoare găsim striaţiile paralele ale lucrului cu gradina. Părul lui Hristos, cornul lunii şi razele lunii şi ale soarelui au fost lucrate cu dalta lată, iar razele au fost complet finisate cu abrazive.

Cred că putem face acum cîteva afirmaţii sigure, chiar fără a mai apela la alte exemple. E cert că cea mai mare parte din munca de cioplire a fost efectuată *avant la pose*. Dar majoritatea blocurilor, dacă nu toate, au fost montate înainte de a fi fost complet terminate, ultimele retuşuri, şlefuirea suprafeţelor şi poate unele detalii auxiliare au fost lăsate pentru ultimul moment, după ce se constata buna îmbinare a blocurilor. Am remarcat o stranie indiferenţă faţă de asamblarea simplă a unor blocuri de marmură identice. Livrarea aproximativ contemporană a 163 de plăci de marmură de diferite dimensiuni trebuie să fi provocat o adevărată derută în atelier. Dar artistul conducător a decis după toate probabilităţile ca blocurile să fie astfel tăiate, încît să se potrivească scenelor, numai că o asemenea metodă a impus o uriaşă muncă de proiectare preliminară corectă.

S-ar părea că pentru părţile mai puţin însemnate ale reliefurilor, precum părul, plantele şi copacii şi elementele arhitecturale, au fost folosiţi specialişti, meşteşugari mai de rînd. Toate aceste detalii sînt de obicei terminate, pe cînd corpurile omeneşti, lucrate de cei mai renumiţi maeştri, apar în diferite stadii ale lucrului cu şpiţul. Sîntem astfel siliţi să recunoaştem prezenţa unui spirit conducător, evident Maitani, care a proiectat cu ajutorul asistenţilor săi întreaga lucrare şi a supravegheat probabil şi cioplirea cu şpiţul a celor 163 de blocuri de către un grup de artişti vestiţi.

Am menţionat în prelegerea mea anterioară că există două desene de la începutul secolului al XIV-lea pe pergament pentru faţada catedralei

Scanned with OKEN Scanner

din Orvieto. Ele sînt primele desene de acest fel, din istoria arhitecturii italiene, cunoscute nouă. S-a admis totdeauna că unul dintre aceste desene este tributar catedralei Notre-Dame din Paris. Vedem astfel că, în acest moment, Franţa e încă o precursoare în probleme de artă, influenţînd atît Germania cît şi Italia şi, invers, cred că sîntem îndreptăţiţi să tragem încheierea că acele convenţii de proiectare gotice, pe care le-am reconstitui la Bamberg şi le-am putea confirma cu oarecare certitudine la Orvieto, sînt derivate în ultimă analiză din regiunea ce poate fi considerată drept leagăn al artei gotice, Île-de-France.

Trebuie să părăsim acum atelierele catedralelor şi să ne întoarcem în Germania, unde întîlnim în secolul al XV-lea o artă gotică tîrzie de o extremă vigoare, o artă care a dus, la începutul secolului al XVI-lea, la marile figuri ale lui Dürer, Holbein, Grünewald şi Cranach, dar care a fost curmată prin victoria Reformei. Această artă era gotică în formă şi simţire, dar nu mai era legată de atelierele catedralelor. De fapt, în secolul al XV-lea aceste ateliere îşi trăiseră traiul. Accentul se deplasase de pe catedrale, cu practicile lor legate de ateliere anonime, pe oraşe şi pe organizaţiile lor profesionale — breslele. În cadrul acestor organizaţii începem curînd să deslusim nume de indivizi dar, ceea ce e poate şi mai important pentru noi, întîlnim noi metode ale practicii de atelier derivate din noua ambianţă socială creată de întreprinderea particulară sau constituindu-se ca o expresie a ei. Maestrul individual şi patronul său (adeseori Biserica, dar nu aproape în exclusivitate ea, ca înainte) a devenit focarul creaţiei artistice.

A doua jumătate a secolului al XV-lea a asistat şi la apariţia şi răspîndirea rapidă a tehnicilor sculpturii şi gravurii în lemn, tehnici mult practicate încă de timpuriu în Germania, şi numeroasele copii care puteau fi făcute după un plan şi difuzarea lui ieftină ascundea posibilităţi nevi-

sate încă. Reprezentările grafice au fost colecţionate de sculptori şi încă din secolul al XV-lea au început să intre în dotarea atelierelor lor. Un mare număr de planşe de Maestrul E. S., de Schongauer şi Dürer erau folosite ca modele de către sculptori. Existau chiar graficieni care produceau planşe anume în acest scop. Găsim astfel un gravor anonim (identificabil numai prin litera W) care produce pe la 1470 o gravură destinată să slujească drept model sculptorilor gotici tîrzii pentru cadrul altarelor lor.

În plus, pe măsură ce timpul trece, există un număr tot mai mare de desene legate de operele sculptorilor, e însă greu de spus dacă sculptorii foloseau pictori sau desenatori pentru proiectele lor sau dacă sculptorii înşişi erau şi proprii lor proiectanţi. Mai mult, nu putem spune dacă aceste desene erau menite să le fie arătate comanditarilor pentru a le da o idee precisă despre felul în care avea să se prezinte lucrarea sau nu erau decît modele pentru lucru.

Aceste consideraţii se aplică şi în cazul unui desen din München [49]. E un desen de o admirabilă exactitate, pe pergament, înalt de o jumătate de metru şi înfăţişînd partea superioară a unui retablu sculptat, cu arhitectură şi figuri. S-ar putea da multe asemenea exemple. Sînt însă nevoit să mă limitez la un singur alt exemplu oarecum diferit, o figură mai degrabă picturală, provenind de la sfîrşitul veacului al XV-lea (în colecţia Castelului de la Coburg), reprezentînd Adoraţia Magilor [50]. Desenul e un studiu impresionant pentru o scenă de pe un mare retablu sculptat din Germanisches Museum din Nürnberg [51]. O comparaţie între cele două piese ne convinge repede că grupul sculptat a pierdut mult din intensitatea desenului. Bunăoară, Fecioara Maria, care în desen urmăreşte cu priviri participative întîlnirea dintre Prunc şi bătrînul rege, în grupul sculptat nu e deloc angajată în această scenă ş.a.m.d. E revelator pentru tradiţiile de atelier din cadrul goticului tîrziu că acelaşi desen a mai fost utilizat pentru un grup şi de către alt

Scanned with OKEN Scanner

sculptor, a cărui lucrare se află în prezent la Muzeul Național din München. În această realizare sculpturală (fără figura lui Iosif), desenul a pierdut și mai mult din căldura simțirii și din subtilitățile stilistice originare.

Exemplele date de mine aruncă o lumină clară asupra metodologiei de atelier a goticului tîrziu și nu lasă nici o îndoială că sculptorii lucrau după desene, fie că acestea erau făcute de ei, fie, pentru ei, de către pictori sau desenatori, sau după gravuri ori xilogravuri procurate din comerț. Acestea din urmă erau acumulate în atelier în scopul de-a avea la dispoziție o colecție de modele ce puteau fi folosite fără zăbavă în caz de nevoie.

Deși am subliniat ruptura dintre lojile catedralelor și atelierele private, exista și o continuitate între ele. Atelierele private au moștenit cu siguranță mult din tradițiile anterioare, astfel încît practica de atelier din Evul Mediu tîrziu aruncă o anumită lumină și asupra convențiilor existente în lojile de pe lîngă catedrale. Lucrurile par logice într-o anumită măsură, și pe acest subiect s-ar putea broda aproape *ad infinitum*. Permiteți-mi să menționez numai faptul că în Anglia, opera de construcții monastice aproape se încheiase pe la 1500, și, ca atare, autoritățile parohiale și capitulare aproape nu mai aveau nevoie de zidari. Coroana avea însă nevoie de ei, iar la sfîrșitul domniei Elisabetei, Coroana a fost înlocuită în mare măsură de către nobilime și pătura avută. Acest indiciu e suficient spre a dovedi existența unei continuități neîntrerupte.

Să ne întoarcem acum încă o dată la Bamberg pentru o ultimă evaluare a poziției goticului tîrziu [52]. În nava de sud a catedralei se află un uriaș retablu de lemn constînd dintr-o foarte mare scenă centrală cu Nașterea Domnului, și două voleuri, fiecare cu cîte două scene din viața lui, la jumătate din dimensiunile scenei centrale. Retablul e opera acelui geniu extraordinar, Veit Stoss, revendicat acum atît de germani cît și de polonezi, deoarece a lucrat vreme de douăzeci de

ani la Cracovia (între 1477 și 1499), dar s-a născut la Nürnberg, unde și-a și petrecut cea mai mare parte din viață. A avut totdeauna încurcături și cînd îl căutai era la închisoare. Consilierii municipali din Nürnberg îl numeau „cetățean nepotolit și rău" și „om zăpăcit și gureș". După moartea lui, în 1533, la vîrsta de cel puțin 86 de ani, s-au ivit litigii, bunăoară asupra prețului retablului din Bamberg, care fusese comandat inițial de către propriul fiu al lui Veit Stoss, Dr. Andreas Stoss, pe atunci stareț al mînăstirii carmeliților din Nürnberg.

Dimensiunile enorme ale retablului din Bamberg sînt caracteristice cîtorva retabluri gotice tîrzii din Germania de Sud și Austria, ca de pildă fabulosul altar al lui Michael Pacher de la Sankt Wolfgang (lîngă Salzburg) [53], executat între 1471 și 1481. Pacher era pictor și sculptor și retablul de la Sfîntul Wolfgang (înalt de 8,5 m. și lat de 4,5 m) constă din scene sculptate și pictate. Între retablul lui Pacher și cel al lui Stoss e o deosebire ce te izbește încă din primul moment. Retablul lui Pacher scapără și strălucește în culorile lui gotice originale, pe cînd altarul lui Stoss nu e pictat.

S-a susținut că și el trebuia să fi fost pictat, dar lipsa de bani și alte dificultăți au făcut imposibilă terminarea lui. Specialiștii germani însă tind acum să îmbrățișeze opinia că, deși altarul a rămas neterminat și nu i s-a dat niciodată cadrul intenționat, culoarea nu fusese avută în vedere. Căci un memoriu olograf al starețului spune explicit: „Nici un stareț nu poate fi lesne convins să accepte vopsirea altarului. Toți maeștrii cunoscători în aceste lucruri vor explica de ce trebuie să lipsească culoarea". Retablul a fost executat între 1520 și 1523 și pe atunci mișcarea antipolicromă a Renașterii italiene își exercitase evident influența și asupra Nordului.

În realitate, există un retablu german mai vechi care a fost lăsat necolorat în mod intenționat — cred că este cel mai vechi —, marele retablu al lui Tilman Riemenschneider de la Creg-

Scanned with OKEN Scanner

lingen, lîngă Würzburg [54]. Acest retablu, cu cadrul lui gotic, ce are o înălțime de peste 10,5 m, e datat îndeobște între 1505 și 1510. Există cel puțin o sugestie de diferențiere coloristică în retablul lui Riemenschneider: elementele arhitecturale și decorative sînt cioplite din pin roșcat, iar figurile sînt din lemn de tei, mult mai deschis la culoare. Riemenschneider nu era un adversar neîmpăcat al culorii. Mare parte din operele lui sînt în întregime sau parțial pictate, cum ar fi timpuria Fecioară cu Pruncul din Viena, și portretele lui, ca splendidul cap de la mormîntul episcopului Rudolf von Scherenberg, în catedrala din Würzburg, sînt însuflețite de ochii pictați realist.

Printr-o mare șansă, proiectul lui Veit Stoss pentru Retablul din Bamberg s-a păstrat și se găsește la Institutul Arheologic din Cracovia [55]. Desenul e pe pergament și e înalt de aproape 38 cm. E cu siguranță desenul ce fusese cerut în contractul din 13 iulie 1520. Originalitatea acestui desen n-a fost niciodată contestată de la publicarea lui în 1912. E o piesă unică; nu ne-a parvenit nici un desen asemănător executat de Pacher, Riemenschneider sau oricare alt mare sculptor german. Desenul și retablul terminat prilejuiesc o comparație interesantă. Constatăm că Veit Stoss și-a urmat proiectul într-un mod general. Avea obligații contractuale s-o facă. Dar tot el s-a simțit liber să varieze planul și compoziția, semn că desenul era socotit de el doar un document orientativ și nu putea admite ca el să-i stînjenească cioplitul liber și imaginativ în lemn. Întîmplător, s-au păstrat și două schițe de mîna lui, deși fără legătură cu retablul de față; ele ne dau o idee despre marele lui talent de desenator și e neîndoielnic că a lucrat considerabil cu pana și cerneala.

Desenul pregătitor pentru Retablul din Bamberg e o piesă de cea mai mare însemnătate: fiindcă în acest caz, avem contractul, desenul cerut în el și opera sculptată finală. O fericită coincidență la finele unei epoci îndelungate: sute și

sute de cazuri similare trebuie să-l fi precedat pe acesta.

Am ajuns într-adevăr la sfîrșitul unei epoci. Priviți cadrul proiectat de Veit Stoss pentru retablul său. Nu mai e cadrul de retablu gotic tîrziu, cu ingenioasa-i sculptură filigranată, ci un cadru renascentist simplu, cu elemente de coronament segmentale necomplicate. De aici va trebui să trecem la sculptorul din Renaștere.

Scanned with OKEN Scanner

4.
RENAȘTEREA
Alberti, Gauricus, Leonardo

Schimbările care au ajuns să se petreacă în cursul mișcării pe care o numim Renaștere au fost de o natură atît de fundamentală, încît se poate spune că au determinat nu mai puțin decît ivirea unei noi specii de om. Mă situez alături de acei învățați care văd în mișcarea Renașterii zorii epocii moderne — chiar ai modernității cu unele dintre avantajele ei discutabile.

Aici nu pot, desigur, decît să atrag atenția asupra cîtorva probleme ale Renașterii ce prezintă pentru noi un interes nemijlocit. Nu încape nici umbra unei îndoieli că în prima decadă a secolului al XV-lea un mic cerc de maeștri florentini au trăit o ciudată trezire. Printre ei a apărut ideea unui nou tip de artist, unul esențial diferit de artizanii și meșteșugarii din vechime. El a devenit conștient de puterea sa intelectuală și creatoare și și-a privit această înzestrare aparte ca pe un dar al cerului, acordat unei mîini de aleși. *Locus classicus* pentru noul ideal al artistului e tratatul lui Leon Battista Alberti *Despre pictură*, scris în 1435. Alberti ne spune în chip foarte amănunțit ce fel de om trebuie să fie artistul modern și ce echipament moral și cărturăresc i se cere. Insistă asupra necesității de a plasa profesarea artei pe o bază teoretică fermă.

În ordinea medievală a lucrurilor, artele plastice erau așezate în rîndul artelor mecanice, nu în

cel al artelor liberale, al căror ciclu era limitat pe atunci la științele lingvistice și la cele matematice. Noua rasă de pictori, sculptori și arhitecți s-a străduit să fie admisă în rîndul artelor liberale, pe picior de egalitate cu retoricienii, poeții și geometrii. Ca artist liberal, trebuia să recunoști fundamentarea științifică a artei tale, trebuia să fii instruit teoretic și, dacă era cu putință, să și contribui la teoria artei. Astfel, de atunci încolo, considerațiile teoretice însoțesc practica artei sau, ca să fiu mai corect, cred că a devenit un articol de credință al artiștilor de avangardă faptul că practica trebuie să se întemeieze pe teorie. De acum încolo va trebui să descoperim nu numai ce *fac* sculptorii, ci și ce gîndesc sau spun ori, cel puțin, ceea ce au exprimat în cuvinte purtătorii lor de cuvînt, literații.

S-a întîmplat ca Alberti — scriitor, umanist, om de știință, teoretician, filosof și gînditor original, arhitect și sculptor — într-un cuvînt un reprezentant timpuriu al omului universal al Renașterii — să-și asume el însuși misiunea de a pune bazele teoretice ale tuturor celor trei arte. După tratatul său *Despre pictură*, ne gîndim numaidecît la scrierea *Zece cărți despre arhitectură*. Această operă voluminoasă, scrisă într-un lung interval de timp și terminată la începutul deceniului șase al secolului al XV-lea (aproape cincisprezece ani după *Despre pictură*), a exercitat o influență nu mai puțin universală decît tratatul său despre pictură. Tratatul despre sculptură, intitulat *De statua*, nu e de factura celorlalte două lucrări. E foarte scurt și pare extrem de specializat. Cititorul modern îl poate găsi în cea mai mare parte deconcertant și abscons, motiv pentru care e rareori citit sau menționat de către istoricii de artă. Există o traducere italiană din 1568 a originalului latinesc, o traducere englezească din 1733 și o ediție germană demnă de încredere, publicată în 1877. Acum aproape cincizeci de ani, Panofsky a comentat pe scurt unele aspecte ale acestei lucrări, mai de curînd interesul față de ea începînd să sporească. S-a arătat că nu a fost ul-

Scanned with OKEN Scanner

timul dintre cele trei tratate (așa cum se crezuse invariabil înainte), ci primul, datînd de la începutul deceniului al patrulea, fapt ce ar putea explica și unele dintre scăderile sale.

Să-i examinăm acum tratatul ceva mai îndeaproape. Alberti începe cu o scurtă considerație asupra motivației primelor încercări de imitare tridimensională a naturii. De aici trece la o definiție a artelor plastice și numaidecît face o diferențiere de cea mai mare importanță. Cei care lucrează în ceară sau ghips, spune el, procedează prin adăugare sau înlăturare de material: îi numim modelatori, în timp ce pe aceia care doar înlătură materia și aduc la lumină figura umană ascunsă potențial într-un bloc de marmură îi numim sculptori. Deși călăuzit de Pliniu și de Quintilian, nimeni înaintea lui Alberti nu a mai exprimat atît de limpede deosebirea dintre modelator și sculptor (sau cioplitor).

Vreme de aproape cinci sute de ani după el, această diviziune a continuat să-i obsedeze pe sculptori. I-a chinuit, ba s-ar putea spune chiar că i-a persecutat, și sculptorii au fost rareori capabili să noteze diferența dintre modelatori și sculptori cu nepărtinirea lui Alberti. Atît modelatorii cît și cioplitorii, ne spune Alberti, încearcă să creeze asemănări cu formele naturale. Și continuă spunînd că aceștia ar greși mai puțin des în lucrările lor dacă ar urma regulile și învățătura lui. Fiecare artă și fiecare știință își are propriile reguli și principii, spune Alberti, și sculptorul care le cunoaște va reduce la minimum posibilitatea de a greși. De vreme ce ținta sculptorului e imitarea naturii, el trebuie să observe că problema imitației are două aspecte: trebuie să recunoaștem că există trăsături universale și particulare. Toți oamenii seamănă între ei, dar în același timp nu există doi oameni la fel.

Potrivit metodei lui Alberti, premisele obligatorii pentru realizarea oricăror asemănări sînt *dimensio* și *finitio*, ce pot fi traduse aproximativ prin măsurare și delimitare. Măsurarea poate fi pusă în practică prin utilizarea a două instru-

mente: *exempeda*, o riglă modulară pentru măsurarea lungimilor, și o pereche de echere de tîmplărie mobile pentru măsurat diametrele. Cu ajutorul lor sculptorul poate determina cu precizie matematică mărimea exactă a oricărei părți a modelului său. Dar cu toate că măsurarea garantează concluzii sigure cu privire la raportul dintre o parte a corpului și alta și dintre acestea și întreg, cu ajutorul ei putem determina doar universalele. Pentru a determina particularele e necesară *finitio* sau delimitarea. Delimitarea e metoda prin care se determină contururile cu toate cavitățile și protuberanțele unei figuri în mișcare, cu ajutorul unei alte unelte, pe care Alberti o numește *definitor*. Definitorul constă dintr-un disc circular de care se atașează un ax pivotant la capătul căruia atîrnă un fir cu plumb. Cu ajutorul definitorului putem determina orice punct de pe model. Alberti alege ca exemplu o statuie acoperită cu lut. Definitorul îi permite sculptorului să găsească orice punct dat pe această statuie prin perforarea lutului pînă la adîncimea dorită. Alberti nu vorbește niciodată în mod explicit despre transpunerea mecanică de pe model pe marmură. Dar de vreme ce ponderea argumentării sale constă în susținerea că imitarea științific garantată a naturii nu poate fi realizată decît prin metode mecanice de verificare aplicate cu pricepere și, mai mult, de vreme ce, după cum se pare, el descrie metoda „punctării", îmi permit să afirm că avea în vedere metode mecanice de transpunere. De fapt, o reconstituire a definitorului său s-ar dovedi foarte asemănătoare cu dispozitivul de punctare sau pantomodelatorul modern (vezi figura 17).

Nimeni înaintea lui nu mai vorbise despre sculptură ca Alberti. E drept că multe dintre sugestiile lui erau prea dificile pentru niște simpli practicanți, dar să nu uităm că el era prieten cu artiști și sculptori rafinați, că tratatul *Despre pictură* l-a dedicat lui Brunelleschi, că avea o mare considerație pentru Ghiberti și Luca della Robbia, și-l numea pe Donatello *amicissimo*, prieten foarte

Scanned with OKEN Scanner

apropiat. Astfel încît nu ne putem îndoi că tratatul său a fost citit şi că a stîrnit poate şi o adevărată zarvă în grupul avangardiştilor. Dar în ce măsură a influenţat practica curentă? E imposibil de dat un răspuns decisiv, pentru că — aşa cum am spus — istoricii de artă i-au neglijat tratatul şi au omis, aşadar, şi discutarea influenţei lui. Se pot face totuşi cîteva observaţii oarecum relevante pentru subiectul nostru. Leonardo a cunoscut *De statua* al lui Alberti. A studiat probabil foarte atent toate tratatele lui Alberti care i-au căzut în mînă. În orice caz, Panofsky a recunoscut că un desen din Codex Vallardi (Paris), evident copiat după originalul lui Leonardo de către unul din succesorii săi, a fost proporţionat după sistemul *exempedei* lui Alberti şi astfel nu ne mai mirăm văzînd că Leonardo experimentează o metodă mecanică de punctare. Descrierea lui din MS A de la Institut de France din Paris (datînd de la începutul anilor 90 ai veacului al XV-lea) e de o limpezime de cristal. Leonardo scrie:

„De vrei să sculptezi o statuie de marmură, fă-o mai întîi din argilă. O dată ce-o vei fi isprăvit şi uscat, pune-o într-o ladă destul de largă pentru ca după ce vei fi scos statuia din ea, să poată primi blocul de marmură în care vrei să cioplești o figură aidoma celei de argilă. Aşadar, fiind statuia de argilă aşezată înlăuntrul lăzii, să ai la îndemînă nişte beţişoare de petrecut prin mai multe găuri ale lăzii, împingîndu-le astfel încît să atingă figura în mai multe locuri; partea beţişoarelor rămasă în afara lăzii, vopseşte-o cu negru şi înseamnă fiecare beţişor şi gaura de unde l-ai scos astfel încît să nu care cumva să le încurci. Scoate apoi din ladă statuia de argilă, înlocuieşte-o cu marmura, şi cioplește piatra pînă cînd beţişoarele vor intra pînă la semn în găurile lor." (Trad. de V. G. Paleolog — N. trad.).

Textul original e însoţit de o schiţă de mici dimensiuni care ilustrează foarte fugitiv explicaţia scrisă, atît de amănunţită.

Metoda „beţişorului şi a lăzii" imaginată de Leonardo e mult mai simplă decît definitorul lui

Alberti. La drept vorbind, e atît de elementară, încît şi cel mai mărginit ucenic ar fi în stare s-o pună în aplicare. Era însă şi practicabilă? Da, s-ar putea să fi fost utilizabilă în cazul unor piese mici sau foarte mici. Eu unul nu-mi pot imagina însă cum îşi închipuia Leonardo că poţi „ciopli blocul cu mare uşurinţă" (sînt înseşi cuvintele lui cu care încheie pasajul) fără a repeta jocul scoaterii blocului din cutie şi al reintroducerii lui de un număr infinit de ori.

Pentru oameni ca Alberti şi Leonardo, metodele mecanice de transfer prezentau o veritabilă miză ştiinţifică. Deşi raţionamentul lor era diferit (şi despre Leonardo vom mai sta de vorbă), amîndoi slujeau ideea unei arte întemeiate pe fapte obiective şi verificabile. Metodele mecanice de transfer ofereau o versiune sau copie de o corectitudine irecuzabilă a altei imagini. Pare neverosimil ca nici un alt sculptor să nu fi experimentat această problemă în cei şaizeci de ani ce despart sugestivele dispozitive ale lui Alberti şi Leonardo. Odată formulată problema controlului mecanic, ea a continuat să plutească în aer, neputînd fi ştearsă din minţile oamenilor, şi se poate ca sculptorii să fi fost atraşi de ea din raţiuni mai degrabă practice decît filosofice.

Aş vrea să vă dau un exemplu care, de curînd, m-a pus în mare încurcătură. La National Gallery din Washington există un mic relief reprezentîndu-l pe *Sf. Ieronim în pustie* de Desiderio da Settignano [56], care a fost întotdeauna piesa favorită a publicului din colecţia de sculptură a Galeriei. Relieful nu e de o provenienţă veche şi revelatoare. A fost găsit la Florenţa în secolul trecut, spre sfîrşitul deceniului nouă, fiind atribuit imediat lui Desiderio. Deşi nu există nici o mărturie documentară în sprijinul acestei atriburi, în faţa figurii de o blîndă cucernicie a sfîntului, la rugăciunea căruia figura de pe cruce pare a răspunde aplecîndu-se către el la fel de blînd, nici un alt nume nu-i poate pretinde paternitatea mai îndreptăţit decît Desiderio. Numai cu Desiderio putem asocia starea sufletească naiv sinceră, de

Scanned with OKEN Scanner

totală dăruire, a sfîntului, a cărei exprimare este inseparabilă de extraordinarul rafinament al valorilor sculpturale. Calitatea delicată, aproape gingaşă, caracterizează toate operele pe care le recunoaştem ca fiind ale lui şi le distinge de cele mai robuste ale contemporanilor săi. Desiderio a murit la 35 sau 36 de ani în 1464 şi avem bune motive să datăm această lucrare cu puţin timp înaintea morţii lui.

Or, acum cîţiva ani, la Florenţa a apărut un al doilea relief de marmură absolut identic şi a fost cumpărat de un colecţionar din New York [57]. În primăvara anului 1970 a fost posibil să se organizeze o confruntare pentru cele două piese. Ambele piese măsoară 43 pe 55 cm şi amîndouă sînt atît de conforme, încît măsurătorile interioare făcute la întîmplare cu un şubler mare s-au dovedit a fi practic identice. Deşi desenul corespunde astfel, sînt totuşi unele deosebiri pe care trebuie să le menţionez. Versiunea de la Washington are o suprafaţă lucioasă şi sclipitoare, o suavitate voalată şi un *sfumato* ce lipsesc celei de-a doua versiuni, ceva mai robustă şi mai precis definită. În plus, o patină maronie, ce conferă piesei de la National Gallery o aparenţă de alabastru, îi potenţează calitatea atrăgătoare a suprafeţei. Spre deosebire de ea, cealaltă piesă are o suprafaţă albicioasă sau mai degrabă gri deschis. De asemenea, cea de-a doua piesă are cîteva pete de rugină în jumătatea inferioară din dreapta, care au fost tratate cu acid, ceea ce a dus la eroziunea suprafeţei în anumite porţiuni.

Cum să ne explicăm oare aceste două versiuni identice? Sînt oare amîndouă contrafaceri moderne şi din cînd în cînd vor mai apărea şi alte versiuni identice pe piaţa florentină? Sau cea de-a doua versiune e o reproducere modernă în marmură? Am certitudinea, pot spune chiar certitudinea absolută, că în acest caz trebuie să excludem frauda. În încercarea de a rezolva această problemă, am dat peste o veche fotografie făcută în ultimul deceniu al secolului trecut după reliefu' de la National Gallery înainte de a părăsi Florenţa pentru a

ajunge la destinația sa [58] — pe vremea aceea marea casă de la țară a unui aristocrat ruso-baltic (piesa a ajuns în S.U.A. după Revoluția rusă). Fotografia arată că piesa de la National Gallery trebuie să fi avut o suprafață diferită, mult mai precis definită la vremea cînd a fost făcută copia. Prezenta catifelare și acel *sfumato* al suprafeței trebuie privite ca „achiziții" relativ recente, rezultînd din repetatele curățiri și spălări. Astfel, reliefful avea inițial un aspect mult mai clar, mai conturat și mai puțin pictural decît acum. Aceasta mai înseamnă și că suprafețele celor două versiuni erau mult mai asemănătoare decît în prezent.

Trebuie să luăm în considerare și alt fapt. În contrast cu viața urbană din veacurile precedente, începînd din secolul al XIV-lea, în cetățile-state ale Italiei, îndeosebi la Florența, s-a dezvoltat o înclinație constant crescîndă spre trai civilizat și confortabil. În secolul al XV-lea, numeroși florentini din clasele mijlocii și înalte aveau cămine atrăgătoare de care erau mîndri: scrinuri frumos colorate (*cassoni*), tablouri, retabluri de casă, statui și reliefuri făceau parte tot mai frecvent din mobilierul obișnuit. Sculptura utilizată în acest scop trebuia să aibă prețuri rezonabile și astfel s-a dezvoltat o producție specială (pe care Charles Seymour a numit-o foarte potrivit marfă de prăvălie) de copii ieftine în stuc, *papier mâché* și teracotă făcute după tipare ale piesei originale. De regulă asemenea lucrări reproduceau o piesă de marmură a unui maestru recunoscut și existau probabil ateliere speciale pentru acest tip de reproducere. Deși cunoaștem cîteva piese din material perisabil de înaltă sau chiar foarte înaltă calitate, caracterul lor derivat e de obicei evident și stadiile de la original pînă la cele inferioare ale unor asemenea forme diluate sînt ușor de recunoscut.

După acest ocol ne întoarcem la reliefurile noastre. Cu siguranță, aceste două marmuri nu pot reprezenta originalul și o piesă derivată: calitatea lor la fel de bună nu îngăduie o atare concluzie. O singură explicație rațională pot găsi, și anume că Desiderio a fost nevoit să mulțumească doi pa-

troni, amîndoi la fel de dornici să intre în posesia unei marmuri, după ce vor fi văzut probabil în atelier modelul pregătitor al acesteia. Din punct de vedere cronologic, sîntem exact la jumătate de drum între experimentul lui Alberti și cel al lui Leonardo, și, după părerea mea, însuși Desiderio a experimentat în acest caz o metodă de punctare — cu o metodă mecanică asigurînd corespondența completă a celor două piese. Sincer vorbind, după ce am pierdut foarte mult timp în încercarea de a rezolva acest mister, nu sînt foarte sigur dacă concluzia mea e și pentru dumneavoastră la fel de convingătoare cum mi se pare mie.

Un alt caz care indică folosirea unei metode mecanice de transpunere exact în aceeași perioadă, 1464, a fost discutat recent într-un articol incitant de către Irving Lavin. *David* al lui Michelangelo [59] a fost cioplit dintr-o piesă de marmură de mari dimensiuni care inițial îi slujise lui Agostino di Duccio pentru o figură gigantă comandată de eforia Catedralei florentine. După cum ne informează documentele, statuia lui Agostino trebuia să corespundă unei machete din ceară. Încercarea lui Agostino de a aduce la dimensiunile gigantice ceea ce trebuie să fi fost un mic model de ceară au dat greș: blocul de marmură a rămas *male abozatum* (rău cioplit) în atelierul catedralei vreme de aproape patruzeci de ani. E posibil ca pentru operația de mărire enormă a modelului, Agostino să fi folosit metoda mecanică descrisă și folosită de Alberti sau vreun dispozitiv mecanic asemănător derivat din ea. Or, pe marginea documentului care consemna atribuirea vechiului bloc lui Michelangelo se găsește următoarea notă: „Zisul Michelangelo a început să lucreze la zisul gigant în dimineața zilei de 13 septembrie 1501, deși cu cîteva zile mai înainte, la 9 septembrie, înlăturase cu una sau două lovituri de daltă un anumit nod (sau umflătură) pe care-l avea pe piept". Lavin se întreabă dacă nu cumva acest *nodus* era de fapt un punct, o protuberanță de marmură păstrată de Agostino ca punct de referință fix pentru dimensionarea colosului său după model.

S-ar putea să fie greu de ajuns vreodată la rezultate concludente cu privire la întrebuinţarea procedeelor mecanice în secolul al XV-lea. Pasajul pe care l-am citat din caietele de însemnări ale lui Leonardo arată însă că problema aceasta îi preocupa, către sfîrşitul secolului, chiar pe oamenii de calibrul său. Merită să aruncăm acum o privire de pe această poziţie înapoi spre începutul veacului al XV-lea florentin. Relieful lui Nanni di Banco [60] e cu puţin posterior anului 1410. Nanni a fost unul dintre întemeietorii sculpturii renascentiste, contemporan cu Donatello, admirator entuziast al sculpturii antice, şi a avut o contribuţie însemnată în decorarea nişelor de la Or San Michele, biserica breslelor florentine. Relieful se află sub nişa ce aparţine breslei pietrarilor şi lemnarilor. Nu se deosebeşte de unele lucrări din Evul Mediu tîrziu pe care le-am văzut mai înainte. În dreapta vedeţi un sculptor lucrînd un *putto* aşezat în poziţia oblică pe care o cunoaştem din multe alte exemple. Sculptorul mînuieşte un ciocan de degroşat cu ajutorul căruia înlătură fără îndoială spatele blocului din care acel *putto* (acum aproape terminat) a fost cioplit. În stînga e un pietrar cu un capitel (rezultatul muncii *lui*) în faţă. Mînuieşte un echer de tîmplărie. Amîndoi meşterii lucrează direct în piatră, amîndoi sînt îmbrăcaţi în halate de lucru similare, semn că au acelaşi statut ca membri ai breslei lor.

De fapt, punînd în legătură interesul ştiinţific manifestat de Leonardo faţă de transpunerea mecanică şi o asemenea reprezentare, legată încă în fond de convenţiile medievale, nu doresc să evoc ideea că începutul şi sfîrşitul veacului au fost separate irevocabil de o prăpastie. Însuşi Leonardo a revenit la unele concepţii tradiţionale cînd a afirmat că „Sculptura nu e o ştiinţă, ci o artă foarte mecanică, fiindcă sculptorul trebuie să trudească cu sudoarea frunţii lui".

În bine-cunoscutul *Paragone*, comparaţia dintre arte care i-a preocupat pe artişti mai bine de o sută de ani, Leonardo a aşezat pictura fără nici

o şovăire deasupra sculpturii. „Sculptorul", spune el, „îşi duce la capăt opera cu o mai mare obosală trupească decît pictorul; pe cîtă vreme acesta din urmă şi-o duce pe a sa cu o mai mare cheltuială de minte. Dovada acestui adevăr este că împlinirea operei sale, sculptorul o înfăptuieşte cu puterea braţelor, lovind steiul ori marmura..., rupînd din ea bucată cu bucată, pînă cînd va răsări chipul prins în piatră, fapt ce se îndeplineşte cu trudă meşteşugărească" (trad. de V. G. Paleolog). Ne închipuim că tatăl lui Michelangelo vorbea la fel exact în acelaşi moment. Desigur, în mintea lui Leonardo, invenţia unei metode de punctare aplicabile contribuia la reducerea muncii manuale a sculptorului, din cauză că putea fi înlocuit de mîini ajutătoare fără nici un risc de a-i strica opera. Odată cu trecerea timpului, acest fel de raţionament îşi face din ce în ce mai des apariţia.

Ideea transferului mecanic era strîns legată de existenţa unui model; un model pregătitor era o premisă obligatorie. Lucrul e evident, iar Alberti şi Leonardo vorbesc despre modele ca despre un lucru de la sine înţeles. Acum în contracte se menţionează modele, aşa cum s-a întîmplat în cazul statuiei gigantice a lui Agostino di Duccio pe care l-am discutat. S-au şi păstrat unele modele pregătitoare datînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Modelul de teracotă [61] este pentru cenotaful cardinalului Niccolò Forteguerri din catedrala din Pistoia de lîngă Florenţa, comandat lui Verrocchio în 1476. Verrocchio n-a terminat lucrarea şi există numeroase adăugiri ulterioare, dar modelul, aflat acum la Victoria and Albert Museum, din Londra, ne dă o bună idee despre intenţiile lui. După toate probabilităţile, modelul nu a fost executat de Verrocchio, ci de vreun ajutor din atelier. S-a adunat o întreagă literatură despre chestiunea autenticităţii. Nu această chestiune mă preocupă, ci mai degrabă demonstrarea gradului de finisare pe care-l putem constata la un model din Quattrocento sau la care ne putem aştepta.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate spune fără teama de a greşi că, în general, utilizarea modelelor tridimensionale în pregătirea unei lucrări de sculptură era o metodă nouă; o metodă nouă care nu poate fi separată de instalarea unor ateliere individuale, cu stiluri şi procedee de lucru individuale, cu o tendinţă de a separa invenţia şi execuţia; o deplasare în accentul procesului creator de la obiectul finit la primele fulgerări de inspiraţie. Retrospectiv privind, toate acestea pot părea inevitabile. Dar în veacul al XV-lea şi chiar în prima jumătate a secolului al XVI-lea, toate acestea nu erau altceva decît potenţialităţi, încă adînc înfipte în practicile tradiţionale. În plus, se pare că la Florenţa dorinţa de a urma un curs nou a fost puternic stăvilită. Am văzut că în Germania, pe vremea lui Donatello şi a lui Verrocchio, operele sculpturale erau pregătite numai cu ajutorul desenelor şi adeseori cu ajutorul unor desene furnizate de pictori, desenatori şi graficieni. Într-o anumită măsură, această stare de lucruri poate fi valabilă şi în cazul Italiei cu excepţia Florenţei, cel puţin în prima jumătate a secolului al XV-lea. Chiar dacă sculptorul îşi întocmea propriul său proiect, utilizarea machetelor pare a fi fost necunoscută.

Permiteţi-mi să vă dau un exemplu important, bine documentat. La 15 decembrie 1408, lui Jacopo della Quercia i s-a comandat de către cetatea Siena, după cum se exprima contractul, „să execute o fîntînă de 28 de picioare lungime şi 8 picioare lăţime cu sculpturi, figuri, frunziş, cornişe, trepte, pilaştri şi blazoane şi să facă sau să pună pe altcineva să facă un desen al zisei fîntîni în Sala Sfatului din Palazzo Pubblico". S-a presupus că era un plan foarte mare (poate aproape în mărime naturală) pus pe peretele sălii mari şi destinat comitetului răspunzător. O lună mai tîrziu, la 22 ianuarie 1409, s-a făcut un nou contract; proiectul iniţial a fost mărit, preţul a fost ridicat şi contractul însoţit de „un nou plan desenat pe o anume foaie de pergament de

mîna maestrului Jacopo" — și acest desen a fost depus la notarul care întocmise contractul. După multe dificultăți, fîntîna a fost executată și terminată în 1419. Fragmente din ea se află acum în Palazzo Pubblico și o copie din secolul al XIX-lea a fost instalată în poziția originară în marea Piazza din fața Palatului. Printr-un extraordinar noroc ni s-a păstrat cea mai mare parte a desenului pe pergament din 1409. Jumătatea din dreapta [63] a ajuns la Victoria and Albert Museum în veacul al XIX-lea; jumătatea din stînga [62] a fost descoperită la începutul deceniului al șaselea al veacului nostru și achiziționată de Metropolitan Museum. Lipsește o mică secțiune centrală.

Specialiștii în opera lui Quercia au cercetat problemele puse de acest desen recuperat. Proiectul așa cum apare în desen nu corespunde pe de-a-ntregul fîntînii așa cum a fost executată. Nu avem nevoie să adîncim această latură a problemei. Doresc să stabilesc un lucru, și anume: mai întîi, acest document a fost făcut pentru comanditar și avea valabilitatea unui document legal. În al doilea rînd, deși în altă împrejurare, pentru decorația sculpturală a marelui portal de la San Petronio din Bologna (1425), Quercia a pregătit un desen în mic „cu mîna lui" și l-a semnat. După această schiță un pictor a realizat o frescă în mărime naturală destinată comitetului activ. Astfel, în cazul acesta știm despre o schiță pe care Quercia a făcut-o vizînd un dublu scop, ca studiu pentru uz propriu și, totodată, ca bază pentru versiunea mărită ce avea să fie supusă patronilor săi. În al treilea rînd, în nici unul dintre documentele cazului Quercia nu se vorbește despre o machetă. Evident, modul său de a-și pregăti lucrările era încă apropiat de tradiția medievală — în ciuda faptului că opera sa ulterioară (mai ales în San Petronio) a fost atît de inovatoare, atît de puternică și de personală, încît însuși Michelangelo a rămas adînc impresionat de ea.

Scanned with OKEN Scanner

De la anii de început ai secolului al XV-lea doresc să revin încă o dată la sfîrşitul veacului şi la Leonardo. Unii dintre dumneavoastră cunoaşteţi poate vestita ciornă a unei scrisori în care el, aflat pe atunci la Florenţa, în cel de-al treizecilea an al său, şi-a oferit serviciile lui Ludovico il Moro, duce al Milanului. Printre multe lucruri pe care era capabil să le facă, Leonardo scrie: „Pot de asemenea să fac sculptură în marmură, bronz sau lut, şi totodată pictură, în care opera mea se poate compara cu a oricărui alt pictor, oricine ar fi el". Mai mult, făgăduia că va fi în stare să ducă la bun sfîrşit monumentul ecvestru al tatălui ducelui, Francesco Sforza, care fusese plănuit de un număr de ani.

Leonardo s-a dus la Milano şi a început lucrul la monumentul Sforza. Urma să fie o enormă lucrare în bronz, mai mult decît dublul mărimii lui *Gattamelata* de Donatello. În 1493, uriaşul model de lut al calului (fără călăreţ) a fost expus în public, dar nu a fost niciodată turnat. În 1499, francezii au invadat Milanul sub conducerea generalului Giacomo Trivulzio — duşman de moarte al familiei Sforza. Dinastia Sforza a fost înlăturată. Modelul lui Leonardo a fost stricat de soldaţi şi în cele din urmă distrus. Leonardo s-a întors la Florenţa. În 1506 era din nou la Milano şi curînd a acceptat comanda lui Trivulzio pentru mormîntul acestuia, deasupra căruia urma să se înalţe o statuie ecvestră în mărime naturală. Numai cîteva desene şi idei aşternute pe hîrtie de către Leonardo mai stau mărturie proiectelor sale pentru cele două monumente şi modului în care a avut de gînd să procedeze. Pe scurt, monumentul Sforza l-a conceput mai întîi ca pe o figură în mişcare fără răgaz. Unele desene originale şi patru gravuri după desene pierdute ilustrează acest stadiu [64].

Echilibrarea acestui cal punea o mare problemă. Leonardo a abandonat acest proiect şi a proiectat apoi un cal păşind liniştit. Multe studii pentru acest nou proiect s-au păstrat. Printre ele se numără studiile sale consacrate anato-

miei, mușchilor și proporțiilor cailor, bazate pe cercetările pe care le-a efectuat în grajdurile du-celui. Studii privitoare la proporția omului și animalului au ocupat o poziție centrală. Caracterul diferit al unor asemenea studii poate fi ilustrat prin compararea unui cap de om desenat de Leonardo [65] cu o pagină din albumul lui Villard de Honnecourt (vezi figura 21). Artistul medieval tinde să impună imagisticii sale o normă geometrică prestabilită, cîtă vreme artistul renascentist tinde să extragă o normă metrică din fenomenele naturale pe care le observă.

Un splendid desen de la Windsor (12321) [66] se ocupă îndeosebi de studierea mușchilor pectorali ai calului. Un alt desen de la Windsor (12343) [67] ne dă o idee despre proiectul final al monumentului, arătat încă o dată în vedere de profil completă. În proiectul pentru mult mai tîrziul, dar tot neexecutatul monument Trivulzio, Leonardo a oscilat iarăși între cele două soluții, calul cabrat și calul la pas [68]. Desenul cel mai de jos din figura 13 pare a combina ambele tipuri: mișcarea incipientă de cabrare e înfrînată de călăreț.

Desenele lui Leonardo ne pot dezvălui multe despre meticulozitatea cu care un mare artist din Renaștere își pregătea opera sculpturală. Ele ne dezvăluie însă mai mult decît simple generalități. Pe unul din desenele de cai de la Windsor (12350) Leonardo a notat: „Ca să fii în stare să mînuiești modelul mare pregătește-l făcîndu-ți un model mic". Și altundeva scria: „Îți place să vezi un model. Ne va fi de folos ție și mie ca și acelora pe care-i interesează rostul meu". Din combinarea acestor informații cu mărturia desenelor obținem o imagine a procedurii sculpturale stabilite în epocă. Sculptorul începe cu desene, face studii după natură și schițe compoziționale. Următoarea etapă este modelul mic din lut, ceară sau teracotă. Acest model îi servește deopotrivă lui și comanditarului. Apoi trece la modelul mare, corespunzător ca dimensiuni execuției în piatră și identic în toate amănuntele cu micul model

pregătitor. Putem afla mai mult. Am văzut că toate desenele pregătitoare pentru cele două monumente reprezintă calul în vederi de profil simple. Leonardo a părăsit acest tip de reprezentare cînd nu s-a mai ocupat de statuară. În desenul de la Windsor 12331 [69] a studiat animale în mişcare (de ex. grupul Sfîntului Gheorghe cu balaurul apare din toate laturile şi din toate vederile posibile). S-a sugerat că acest desen şi altele făceau parte dintr-un proiect de tratat despre mişcarea animalelor. Ele şi alte studii similare, datînd de pe la 1510, nu puteau fi mai diferite de acelea pentru mormîntul lui Trivulzio aparţinînd aceleiaşi perioade.

Cred că explicaţia caracteristicii desenelor pentru monumentele ecvestre poate fi găsită într-una din meditaţiile lui Leonardo despre sculptură:

„Zice sculptorul că nu poate întocmi o figură pînă ce nu face altele, nenumărate, pentru nesfîrşitele contururi pe care le au cantităţile continue. Se va răspunde că aşa-zisele nesfîrşite limite ale unei astfel de figuri se reduc la două jumătăţi de figuri şi anume: o jumătate dinspre jumătatea dindărăt şi altă jumătate dinspre jumătatea dinainte; bine potrivite, ele alcătuiesc o figură plină; aceste jumătăţi, dacă au din toate părţile relieful ce le trebuie, îşi vor lua asupră-le, fără a mai fi nevoie de vreun alt meşteşug, toate nenumăratele figuri ce stăruie sculptorul să spună că le-ar fi putut face". (Trad. de V. G. Paleolog.)

S-ar părea că Leonardo, conformîndu-se acestui pasaj, s-a limitat la studiul celor două vederi în profil ale monumentelor sale ecvestre.

5.
MICHELANGELO

Leonardo da Vinci şi-a clarificat gîndurile pe hîrtie. Acestei obişnuinţe îi datorăm ceea ce reprezintă probabil cea mai voluminoasă şi cea mai preţioasă colecţie de note transmisă vreodată de un mare geniu posterităţii. Deseori Leonardo a revenit iarăşi şi iarăşi asupra cîte unei probleme care-l interesa şi a făcut necurmat noi încercări de-a încredinţa hîrtiei înţelesul precis pe care-l urmărea. Chiar dacă multe din notele lui au fost aşternute spontan, în sinea lui a năzuit totdeauna la o formă publicabilă. A plănuit să scrie tratate despre tot ce se află sub soare; voia de fapt să cuprindă întreaga enciclopedie a cunoaşterii pe care el însuşi o lărgea imens şi necontenit. Unele dintre tratatele lui au atins, ori au fost organizate mai tîrziu ca s-o atingă, forma finală, de pildă tratatele despre pictură, despre arhitectură, despre anatomie, despre zborul păsărilor şi despre natura apei; ştim că plănuia cărţi despre ştiinţa mecanicii şi aplicaţiile ei practice, despre greutăţi, despre anatomia calului şi aşa mai departe.

Scrierea cunoscută în general ca *Tratat despre pictură* e în realitate o compilaţie de excerpte alcătuită pe la 1550 (adică la treizeci de ani după moartea lui Leonardo) din diferite manuscrise ale lui Leonardo. Această compilaţie s-a păstrat în *Codex Urbinas Latinus 1270* de la Vatican, ma-

nuscris pe care se bazează toate ediţiile ulterioare tipărite ale *Tratatului despre pictură*.

Prima parte a acestui manuscris conţine acel *Paragone* unde se compară pictura cu poezia, muzica şi sculptura. Multe dintre notele despre sculptură rămase de la Leonardo sînt cuprinse în capitolul acesta, dar materialul respectiv e oarecum insuficient. Cred că sîntem îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă nu cumva plănuise cîndva şi un tratat despre sculptură. Atît cît îmi pot da seama, specialiştii în Leonardo nu au discutat această chestiune. Mi se pare cu totul improbabil să fi proiectat tratate despre pictură şi arhitectură şi nu, ca Alberti, şi despre sculptură. În plus, unele dintre notele lui au categoric alura unui tratat în curs de realizare. Mai mult, Cellini menţionează că pe la 1540 (adică la vreo douăzeci de ani de la moartea lui Leonardo) a cumpărat o carte copiată după Leonardo despre „Sculptură, pictură şi arhitectură" şi că mai apoi i-a împrumutat cartea lui Sebastiano Serlio, care a folosit-o pentru propriul său tratat despre arhitectură. Nu s-a dat încă de urma manuscrisului aflat în posesia lui Cellini şi e inutil să mai spunem ce bogăţie de material despre sculptură trebuie să fi conţinut.

Am citat deja (p. 71) pasajul în care Leonardo avansa teoria potrivit căreia sculptorul nu trebuie să ia în considerare decît vederea din faţă şi pe cea din spate; dacă acestea sînt corect proporţionate, ele se vor potrivi una cu alta şi vor furniza o figură rotundă satisfăcătoare. Aceasta e răspunsul lui Leonardo la părerea sculptorului că figura are un număr infinit de contururi şi că sculptorul ar trebui să le deseneze pe toate. Printre notele lui Leonardo mai există un pasaj în care îşi exprimă în chip foarte amănunţit această idee: „pentru ca sculptorul" — spune el — „să ducă la bun sfîrşit opera sa, are nevoie să dea neîncetat ocol volumului fiecărui chip, pînă ce dintr-acel chip să reiasă graţia în toate înfăţişările sale". Această idee e dezvoltată şi în cursul discuţiei Leonardo arata că sculptorul „trebuie

să privească de sus şi de jos, aplecîndu-se şi înălţîndu-se" ca să aprecieze dacă toate formele sînt corecte, şi conchide: „Calea firească a sculptorului ca să-şi ducă munca la bun sfîrşit se trage din cunoaşterea desăvîrşită a conturului corpului văzut din toate laturile sale".

Punctul de vedere al sculptorului atît de clar exprimat aici de către Leonardo nu poate să reprezinte decît înseşi reflecţiile pătrunzătoare ale lui Leonardo pe marginea unor probleme pe care, în vremea aceea, nimeni nu le analizase în mod serios. Necesitatea de a te deplasa în jurul figurii, de a o privi din fiecare latură şi unghi, de deasupra şi de dedesubt etc., astfel încît să stabileşti contururi mulţumitoare — această necesitate era logic incontestabilă, dar momentul punerii ei în practică nu venise încă: a venit cu două generaţii mai tîrziu, în condiţii considerabil schimbate, după cum vom avea prilejul să constatăm.

Leonardo şi-a formulat încă o dată progresul logic cu mare fermitate: „Sculptorul, cînd face o sculptură plină, meşteresţe numai după două înfăţişări şi nicidecum după nenumărate, pentru nesfîrşitele înfăţişări de unde ar putea fi ea văzută..." Aceasta era de fapt însăşi opinia lui pe care şi-a manifestat-o cînd a trecut de la teorie la practică, după cum am putut s-o confirmăm prin mărturia studiilor lui pentru monumentele ecvestre, redate totdeauna de el în profil complet (cele două vederi de profil ale unui monument ecvestru pot fi privite ca vederea din faţă şi din spate).

Înainte de a-l părăsi pe Leonardo, aş dori să subliniez că notele lui conţin alte observaţii revoluţionare, îndeosebi asupra influenţei luminii asupra efectului produs de către operele sculpturale. A observat, de pildă, că dacă sînt luminate de jos, ele apar absolut deformate. Pentru noi, în era fotografiei, aceasta nu e o revelaţie. Fotografiile prost luminate ale unor piese de sculptură le pot deforma în asemenea măsură, încît deseori devin aproape de nerecunoscut. Abia în

Scanned with OKEN Scanner

secolul al XVII-lea au dat roade observaţiile lui Leonardo. Abia atunci sculptorii, mai cu seamă Bernini, au recunoscut importanţa luminii dirijate şi au încercat să asigure privirea operelor lor în condiţiile de lumină pentru care au fost create.

Au fost şi alte observaţii ale lui Leonardo care n-au fost preluate pînă în veacul al XVII-lea. Mă gîndesc, de pildă, la profunda recunoaştere că, fără ajutorul naturii „cu umbre mai mult sau mai puţin dese şi cu lumini mai mult sau mai puţin strălucitoare, lucrarea ar apărea toată într-un singur ton ca o suprafaţă plană". Şi-a dat de asemenea seama că sculptura expusă unei lumini concentrate de interior şi căzînd de sus în jos are un efect infinit mai puternic decît dacă este expusă la lumină difuză în aer liber sau la o lumină de aceeaşi intensitate de jur împrejur.

În timp ce Leonardo medita astfel asupra principiilor ce guvernează activitatea sculpturală, Michelangelo — cu douăzeci şi trei de ani mai tînăr decît el — îşi crea operele de tinereţe. Cei doi bărbaţi se cunoşteau, probabil destul de bine, deoarece în 1503 lucraseră cot la cot în Marea Cameră de Consiliu din Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) din Florenţa, Leonardo la cartoanele Bătăliei de la Anghiari şi Michelangelo la cele ale Bătăliei de la Cascina. Erau genii de un caracter atît de diferit, încît nimeni nu s-a îndoit vreodată că s-au detestat. S-ar putea să fie un sîmbure de adevăr în renumita lor întîlnire de lîngă biserica Santa Trinità din Florenţa, relatată de un scriitor demn de încredere de la începutul secolului al XVI-lea. Cîţiva prieteni discutau un pasaj din Dante şi l-au invitat pe Leonardo, care trecea pe-acolo, să-şi spună părerea. În acel moment tocmai venea şi Michelangelo, iar Leonardo spuse: „Michelangelo vă va putea spune ce înseamnă". (Michelangelo avea reputaţia de a fi un cunoscător al lui Dante.) Michelangelo s-a simţit luat peste picior şi-a strigat: „Ba nu, explică-l tu, modelator de cai ce eşti — care, nefiind în stare să torni o statuie în bronz, ai

fost nevoit să laşi baltă încercarea, acoperindu-te cu ruşine".

Dacă povestea e adevărată sau nu, adîncul contrast dintre ei este vădit oricui e familiarizat cu personalităţile, cu ideile şi opera lor. Leonardo, un sceptic detaşat, urban, dar distant, evitînd legăturile de orice fel; Michelangelo, adînc angajat, dar cu maniere grosolane, hipersensibil, iritabil, intransigent — aşa cum îi spunea Papa Iuliu al II-lea lui Sebastiano del Piombo: „E teribil, după cum vezi, şi nimeni nu se poate înţelege cu el". Michelangelo era cufundat pînă peste cap în gîndirea neoplatonică — detectabilă în relaţiile lui cu oamenii, în poezia şi în opera lui. Umilul neoplatonism al lui Michelangelo pare axat pe o necurmată percepere conştientă a prăpastiei dintre spirit şi materie. Iată cum a exprimat în unul din cele mai cunoscute sonete ale sale raportul dintre imaginea — *concetto*, după cum spune el — din mintea artistului şi blocul de marmură:

Artistul vrednic nici un gînd nu are
ca marmura în ea să nu-l încapă
cu prisosinţă! Drum spre el îşi sapă
doar mîna ce dă minţii ascultare.

(Trad. de C. D. Zeletin.)

Ideea conţinerii potenţiale a figurii în blocul de marmură, despre care au vorbit Alberti şi Leonardo, capătă aici o nouă şi ascuţită dimensiune. Leonardo nu avea decît dispreţ pentru speculaţiile oţioase ale membrilor Academiei neoplatonice din Florenţa. Pentru el, universul era cufundat într-un proces constant de distrugere şi renaştere. Problemele sufletului individual nu-l interesau decît în măsura în care individul participă la succesiunea cosmică a morţii şi învierii.

Evident, apropierea lui Michelangelo de opera lui nu putea fi ruptă de convingerile lui filosofice şi nu trebuie să uităm aceasta cînd ne vedem prinşi în încîlceala subtilităţilor tehnice cît pof-

tim. Michelangelo a fost foarte precoce. Într-un răstimp de aproape opt ani (între 16 sau 17 și 25 de ani) a realizat cam o duzină de lucrări sculpturale și comenzi, unele din ele de dimensiuni considerabile, precum un *Bacchus* în mărime naturală din Bargello și *Pietà* de la San Pietro (care e semnată și a fost începută în 1498: avea atunci 23 de ani). Curînd după 1500 (între 1501 și 1504) a cioplit Gigantul, uriașa figură a lui David (figura 59), înaltă de peste 5 m, din blocul abia degroșat care zăcuse în Opera del Duomo aproape patruzeci de ani. Există o filă cu desene de Michelangelo la Luvru, cu o mare schiță în peniță și cerneală a mîinii drepte a gigantului David de marmură și o mică schiță a unei alte figuri a lui David care a fost executată în bronz în 1502. Cu grafia lui de neconfundat, Michelangelo a notat cîteva gînduri pe hîrtie, unul dintre ele sunînd: „Davicte cholla fromba / e io chollarcho / Michelagniolo", adică „David cu praștia și eu cu arcul Michelangelo". Prima parte a inscripției este clară, dar a doua parte („eu cu arcul") a stîrnit o jumătate de duzină de interpretări, una mai greu de crezut decît alta. Una, bunăoară, a luat arcul drept o armă figurativ îndreptată împotriva lui Leonardo. Cred că vechea enigmă a fost rezolvată de curînd o dată pentru totdeauna de către Charles Seymour de la Yale University. El a sugerat că arcul s-ar putea referi la sfredelul de mînă al sculptorului. Vă rog să vă amintiți sfredelul cu arc, folosit de greci și nedat niciodată uitării; era cu siguranță folosit în Florența veacului al XV-lea. Potrivit lui Seymour, înțelesul inscripției ar fi oarecum acesta: „David a avut o praștie drept armă în lupta lui cu Goliat. Eu, Michelangelo, am un sfredel de sculptor în lupta mea cu alt gigant". De aici, Seymour trece la interpretări mai complicate și mai subtile în care nu este nevoie să-l urmăm. Dovada că sensul primar stabilit de Seymour (Eu, Michelangelo, am un sfredel de sculptor în lupta mea cu alt gigant) e corect nu a fost făcută de Seymour în-

suşi. Michelangelo a folosit oare sfredelul la cioplirea gigantului său David? Răspunsul este un „Da" categoric. Găurile de sfredel sînt uşor de identificat, îndeosebi în păr [70]. Pupilele circulare ale ochilor sînt tot găuri de sfredel. Mai mult nu putem spune din pricina suprafeţei finisate a corpului pe care puţine urme de unelte sînt vizibile şi speculaţii nu vreau să-mi îngădui. Dar „eu cu arcul" şi descoperirea numeroaselor intervenţii ale sfredelului în părul lui David ne sensibilizează la problema folosirii sfredelului în sculpturile lui Michelangelo. Căutarea îşi află curînd răsplata. Michelangelo a lăsat găuri de sfredel etalate fără sfială în *Bacchus*-ul terminat de la Bargello, care trebuie să fie datat înainte de *David*, pe la 1498. Atare găuri apar mai ales în figura satirului şi în pielea de panteră de pe jos [71].

O vreme Michelangelo trebuie să fie lucrat concomitent la *Bacchus* şi la *Pietà* de la San Pietro [72], care însă n-a fost terminată decît la sfîrşitul anului 1500. E lucrarea cea mai meticulos lustruită a lui Michelangelo. Trebuie să fi petrecut ore nesfîrşite frecînd-o cu abrazive, pînă cînd figura lui Hristos a căpătat un luciu aproape sticlos, ca de smalţ. Pe suprafaţa acestui grup nu se vor găsi nici un fel de găuri de sfredel, dar dacă examinaţi un detaliu al capului lui Hristos [73], nu se poate să nu observaţi că părul lui a fost lucrat în mare parte cu sfredelul. Ulterior, Michelangelo nu a mai executat astfel de păr. O excepţie este barba lui Moise [74], care nu putea fi făcută fără folosirea din plin a sfredelului. (*Moise* a fost executat între 1513 şi 1516). Priviţi, prin contrast, două detalii ale unor figuri rămase neterminate: capul unuia dintre sclavii pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea [75], datînd dintre 1519 şi 1525, şi o parte din Fecioara şi Pruncul din Capela Medici [76], datînd de după 1525. În aceste cazuri, părul e abia schiţat şi strîns lipit de craniu. N-ar fi fost loc pentru lucrul cu sfredelul.

Scanned with OKEN Scanner

Observarea foarte atentă m-a convins că după terminarea lui *David*, Michelangelo nu a mai folosit niciodată sfredelul, adică în lungul răstimp de şaizeci de ani, între 1504 şi 1564, anul morţii sale. A folosit sfredelul în opera sa timpurie, pînă la treizeci de ani. A acceptat la început sfredelul din pricină că era o unealtă pare-se foarte folosită în Florenţa veacului al XV-lea.

Dovada acestei susţineri e oferită de o piesă aparţinînd florentinului Mino da Fiesole, un foarte activ şi interesant maestru clasicizant care a lucrat şi la Neapole şi Roma. Lucarea lui *Judecata de Apoi* făcea parte din monumentul dezmembrat al Papei Paul al II-lea, datînd de pe la 1475, anul naşterii lui Michelangelo. Rămăşiţele acestui monument se găsesc acum în Pivniţele Vaticanului. În detaliul neterminat [77 şi 78] vedem suflete osîndite suferind în infern. Se vede un diavol care trage o nouă victimă şi scormoneşte focul. Majoritatea formelor din gura infernului — flăcări, capete şi braţe — sînt conturate prin lungi trasee de găuri de sfredel, date una după alta. Pe suprafaţa marmurii a fost executat desenul, după care un ucenic a dat probabil găuri de-a lungul contururilor, cel mai sigur mijloc de-a asigura fidelitatea faţă de proiectul în execuţie. Întîmplător, unii arheologi susţin că această metodă fusese folosită şi în Grecia. Stadiul următor ar fi constat în îndepărtarea marmurii care separa o gaură de cealaltă. Abrazivele ar fi încheiat lucrul, aşa cum vedem că a fost finisată muchea inferioară a reliefului. Dacă întreaga gură a Infernului ar fi fost finisată ca flăcările ce ţîşnesc de-a lungul marginii inferioare, ar fi fost absolut imposibil să ne dăm seama cum a fost executat acest relief. Cunoscînd relieful nefinisat al lui Mino, nepreţuit în contextul acestor studii, putem aborda altă scultpră din Quattrocento. Sîntem puşi în situaţia de a face o dublă descoperire. Investigaţia atentă ne duce la descoperirea neaşteptată a unor găuri de sfredel încă vizibile în multe lucrări finisate, precum splendidul Monument Marsuppini al lui Desiderio da

Settignano [79], de la Santa Croce, Florența, datînd din a doua jumătate a deceniului șase din secolul al XV-lea. În plus, ești adesea frapat de apariția de factură grafică a siluetelor de figuri pe fondul reliefurilor și, indiferent dacă este așa sau nu, nu poți să nu asociezi acest tip de impresie vizuală cu procedeul pe care tocmai l-am văzut în acțiune.

În multe asemenea cazuri, sfredelul a fost utilizat ca o metodă mai lesnicioasă, garantînd rezultate corecte. Firește, Michelangelo a disprețuit cu siguranță asemenea metode încă de la începutul carierei sale, iar cu timpul pare a fi renunțat aproape total la folosirea acestei unelte nesănătoase. Curios e faptul că majoritatea operelor timpurii ale lui Michelangelo, atîta vreme cît a folosit sfredelul, sînt finisate, excepția memorabilă fiind foarte timpuria *Luptă a Centaurilor* din 1491—1492, care a fost făcută fără utilizarea sfredelului, anticipînd tehnica ulterioară a lui Michelangelo: ca urmare, el a considerat-o mai tîrziu ca fiind cea mai bună lucarea de tinerețe a sa. Majoritatea lucrărilor tîrzii, executate fără sfredel, au rămas neterminate. Nu vreau să fac răspunzător sfredelul sau mai degrabă lipsa sfredelului pentru această împrejurare. Dar renunțarea la sfredel e un semn al exigențelor crescînde pe care și le-a impus cu privire la capacitatea, temeinicia și perfecțiunea tehnică — avea nevoie de o tehnică mai aptă de a da viață imagisticii pe care o avea în vedere. E de la sine înțeles că o tehnică mai lesnicioasă ar fi însemnat o economie de timp și i-ar fi îngăduit poate ducerea la bun sfîrșit a mai multor opere.

Am menționat că Michelangelo a fost artistul care a dat gradinei o utilizare mai largă decît oricare alt artist dinainte sau de după el. Începînd de prin 1505 există o mare cantitate de material care ne permite să-i urmărim procedeul foarte îndeaproape. Voi începe cu așa-numitul *Tondo Pitti*, reprezentînd Fecioara și Pruncul cu Sf. Ioan în planul al doilea, aflat la Bargello, în Florența [80]. Specialiștii în Michelangelo da-

toază această operă între 1504 și 1508, și se pot aduce argumente puternice atît în sprijinul primei date cît și în sprijinul celei de-a doua. Pe fondul reliefului găsim striațiile, în general paralele (dar neregulate), ale șpițului, care aici a fost utilizat oblic (e, după cum vă amintiți, așa numita lovitură a pietrarului). Figurile propriu-zise au rămas în diferite stadii de lucru. Dar de la distanță, relieful poate apărea aproape sau chiar total finisat. Aceasta corespunde impresiei pe care o resimți în fața marmurii și sînt sigur că majoritatea vizitatorilor n-au remarcat niciodată că a fost lăsată nelustruită. O cercetare mai atentă ne dezvăluie însă că se pot discerne trei tipuri diferite de urme de gradină [81]. Cele mai grosolane urme de gradină apar pe brațul Fecioarei, pe diverse părți ale veșmintelor ei și pe blocul pe care șade. Pruncul Iisus și micul Sfînt Ioan poartă urmele unei gradine mai fine. Aici puteți vedea, așa zicînd, unealta în acțiune. Întreaga față e acoperită de o rețea de șanțuri paralele fine produse de dinții gradinei. În mod caracteristic, Michelangelo a dăltuit în jurul formelor, definindu-le, modelîndu-le cu o extraordinară rețea de linii sculptate.

A lucrat cu gradina ca și cum ar fi lucrat cu penița și cerneala pe hîrtie. Și în desenele lui a relevat viața pulsatilă a corpului omenesc, viața mușchilor și a pielii mergînd în jurul formelor cu liniile strînse, paralele, ale hașurilor sau hașurărilor sale intersectate. Și aceeași metodă a folosit-o în cazul pensulei și al culorii, după cum ar demonstra o studiere a unor detalii de pe tavanul Capelei Sixtine. Acest principiu al interpretării formei cu ajutorul unui modelaj mereu nou, cu linii clarificatoare — metodă ce se adresează înțelegerii raționale — mai degrabă decît prin metoda picturală și irațională a folosirii umbrei și luminii (cu excepția liniilor clar definibile) este eminamente toscan. Și Michelangelo a fost în întregime posedat de mintea iscoditoare dedicată raționamentului convingător pe care ne-am obișnuit să o asociem spiritului florentin încă din zi-

lele lui Dante. Ceea ce vreau să fac acum e poate o încercare disperată de a construi rădăcini specific toscane pentru tehnica sculpturală a lui Michelangelo.

Dar să revenim la fața Sfîntului Ioan: într-o fază ulterioară, Michelangelo repeta același procedeu de modelare pe care-l avem în fața ochilor, folosind însă o gradină și mai fină pînă cînd era convins că a realizat suprafața cutanată finală. De fapt, capul Fecioarei arată tocmai stadiul următor, obținut cu o gradină foarte fină. Striațiile produse de această unealtă sînt prea fine ca să fie observate de la distanță. În orice caz, fața Fecioarei era gata pentru a fi tratată cu abrazive, după care toate urmele de gradină ar fi dispărut.

La o primă privire, procedeul lui Michelangelo pare foarte înrudit cu acela al sculptorului grec arhaic a cărui statuie nefinisată am studiat-o (figura 6). În ambele cazuri, opera e eliberată din blocul de marmură, răbdător, strat cu strat. Dar deși în ambele cazuri opera e dusă la bun sfîrșit printr-un intens proces de creație neîntreruptă, diferențele sînt însă de o importanță vitală. Șpițul era unealta legitimă a stilizării arhaice. Michelangelo, pe de altă parte, nu și-ar fi putut realiza niciodată concepțiile sale simili-vitale nici cu cea mai fină utilizare a șpițului. Gradina însă i-a permis să definească și să redefinească forma naturală, să dea la iveală cele mai subtile modulații ale corpurilor, mușchilor, pielii și trăsăturilor. Dar mai e ceva. Într-un anumit sens, procedeul lui Michelangelo era diametral opus celui al sculptorului arhaic.

Aceasta se poate demonstra dacă studiem figura neterminată a *Sfîntului Matei* aflată în Galleria dell' Accademia din Florența [82]. Această figură, înaltă de aproape 2 metri, e din aceeași perioadă cu *Tondo Pitti*. A fost începută în 1506, singura dintre cele douăsprezece statui ale Apostolilor care urmau să decoreze pilaștrii catedralei din Florența. Cei ce nu cunosc metoda de lucru a lui Michelangelo ar fi lesne tentați să creadă că această figură era menită să fie un

Scanned with OKEN Scanner

relief. În realitate, după cum am indicat deja, aceasta urma să fie o statuie de sine stătătoare, integral tridimensională. E evident de la bun început că Michelangelo n-a lucrat figura în rotund. A atacat blocul dintr-o singură parte. Începînd cu ceea ce considera partea frontală a blocului de marmură, el a dezghiocat figura, dacă ne putem exprima astfel, din închisoarea pietrei. La partea inferioară blocul originar a fost lăsat neatins, iar braţul drept e plasat de-a lungul celui mai exterior strat al feţei laterale a blocului.

Cea mai extraordinară particularitate a acestei figuri neterminate e cu siguranţă faptul că cele mai protuberante părţi ale corpului — genunchiul şi coapsa piciorului stîng — sînt aproape finisate, pe cîtă vreme celelalte forme, cu cît sînt mai depărtate de faţa blocului cu atît se găsesc într-un stadiu mai brut de execuţie. Peste tot puteţi vedea cum Michelangelo a pătruns mai întîi prin suprafaţa blocului cu ciocanul de degroşat. În unele zone găsim urmele unui şpiţ foarte greu utilizat, pare-se, ca să ajungă repede în profunzime. Dar nu încape nici o îndoială că în alte porţiuni a apelat la gradine înainte de a fi renunţat la ciocanul de degroşat. Se poate uşor detecta acţiunea unor gradine atît mari cît şi fine pe deasupra şi în jurul formelor în toate direcţiile. Nici urmă însă de găuri de sfredel.

Pentru a înţelege procedeul lui Michelangelo, trebuie să vă reamintesc bine-cunoscuta analogie a lui Vasari. Imaginaţi-vă o figură aşezată orizontal într-un bazin umplut cu apă. Dacă aţi scoate figura din apă, ar ieşi încet, mai întîi părţile cele mai protuberante, apoi aţi vedea figura ca şi cum ar fi un relief şi, în sfîrşit, ar apărea în plinătatea ei tridimensională. Ne putem face astfel o idee foarte clară despre ceea ce aş vrea să numesc metoda de lucru de tipul reliefului folosită de Michelangelo. Procedeul lui presupune că opera va avea o vedere principală — tocmai vederea (ca să folosim încă o dată analogia lui Vasari) pe care am vedea-o ieşind din apă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi sculptorul grec cu două mii de ani înainte, Michelangelo îşi desena figura pe partea din faţă a blocului, dar după aceea (spre deosebire de sculptorul arhaic) îşi controla desenul împingîndu-l, pas cu pas, în profunzimea pietrei, totdeauna dinspre poziţia frontală ideală. Vasari, la a cărui idee revin, oglindeşte într-o măsură considerabilă opiniile maestrului său adorat, Michelangelo, care era cu treizeci şi şase de ani mai mare decît el. Vasari reflectă cu siguranţă gîndurile lui Michelangelo cînd scrie:

„Acei artişti grăbiţi să înainteze şi care cioplesc în pripă marmura din faţă şi din spate nu mai au putinţa de a face cale întoarsă după aceea, în caz de nevoie. Multe greşeli în statui izvorăsc tocmai din această nerăbdare a artistului de a vedea figura rotundă ivindu-se din bloc dintr-odată, aşa că adesea se săvîrşeşte cîte o greşeală care nu mai poate fi îndreptată decît prin adăugarea altor piese... Această peticeală le stă bine cîrpacilor şi nu maeştrilor pricepuţi... şi e urîtă şi vrednică de dispreţ şi merită cea mai mare osîndă".

În opera sa tîrzie Michelangelo şi-a aplicat ocazional metoda sa de tipul reliefului la una sau ambele feţe laterale ale blocului. Doi dintre aşanumiţii Sclavi neterminaţi pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea [83, 84] (datînd după cum cred unii dintre 1513 şi 1516, iar potrivit altora dintre 1519 şi 1520 sau chiar mai tîrziu) pot sluji drept exemple. În ambele cazuri, au rămas neatinşi doi pereţi ai blocului şi rămînea de efectuat un mare volum de muncă. Unii învăţaţi cred că degroşarea acestor figuri a fost făcută de ucenici. Se prea poate, dar atunci au lucrat sub cea mai strictă supraveghere şi şi-au însuşit tehnica lui Michelangelo. Piciorul stîng al Sclavului numit îndeobeşte *Atlas* [83] a fost cioplit din partea frontală a blocului şi piciorul drept apare în partea frontală a feţei laterale a blocului. Această faţă prezintă o vedere perfect coordonată. Veţi observa porţiunea abia eboşată a capului şi braţul stîng sînt aproape la acelaşi nivel cu partea frontală a blocului. Privi-

torii lipsiţi de o cunoaştere a metodei lui Michelangelo credeau că Michelangelo voia ca Sclavul să-şi muşte braţul. Aceasta e, fireşte, cu totul absurd. Vederea laterală ar arăta foarte limpede marea bucată de marmură nelucrată din zona capului. E evident că întreaga adîncime a blocului a rămas neatinsă din cauză că Michelangelo a vrut să împingă capul mult mai înapoi. Inutil de spus de cîte ori ar fi remodelat capul, de fiecare dată pătrunzînd într-un strat şi mai adînc cu lucrarea modelatoare a gradinei. Această metodă de lucru în adîncime prin modelare constantă asigură completa coordonare a tuturor părţilor trupului: nu trebuie să uităm niciodată cît de complicate sînt posturile figurilor lui Michelangelo şi cît de uşor ar fi fost pentru un artist mai dibaci şi meticulos să strice totul cu o singură lovitură greşită.

Aşa-numitul *Sclav trezindu-se* [84] arată corpul întins într-o vedere frontală clară, gamba dreaptă făcînd cruce cu stînga, aflată încă parţial îngropată în masa blocului. Capul e tras îndărăt şi întors într-o parte şi nu poate fi văzut de observatorul care priveşte dinspre vederea principală. Capul este revelat din vederea laterală, ceea ce ar fi oferit un frumos aspect subsidiar.

Aş dori acum să ilustrez aceeaşi problemă cu un grup dus aproape la bun sfîrşit, aşa-numita *Victorie* [85], expusă acum în Palazzo Vecchio din Florenţa, dar destinat iniţial tot mormîntului lui Iuliu al II-lea, deşi într-o fază mai tîrzie decît Sclavii. Grupul a fost cioplit probabil la începutul anilor treizeci ai secolului. El desfăşoară două vederi la fel de valabile. Putem observa în treacăt că mişcarea şi contramişcarea corpului tînărului Învingător produc torsiuni contrapostale de un tip care, în rîndul contemporanilor, i-a adus acestui gen de figură numele de *figura serpentinata* —figură şerpuitoare, comparată de autorii din acea vreme cu flăcări în ascensiune. Cred că *Victoria* lui Michelangelo a avut o influenţă incalculabilă asupra sculpturii de la jumătatea şi sfîrşitul secolului al XVI-lea.

Studierea detaliilor dezvăluie lucrul cu ciocanul de degroşat sau cu şpiţul în barba Învinsului şi striaţiile produse de o gradină cu dinţii mari pe faţa lui. Faţa şi părul Învingătorului sînt destul de avansate [86]. Aici poate fi detectată lesne o gradină fină. Pe obraji, zigzagurile uneltei au produs un număr infinit de protuberanţe mărunte care-i derutează pe cei ce nu cunosc procedeul tehnic al lui Michelangelo.

Aş vrea să închei această descriere a metodei de lucru a lui Michelangelo cu o scurtă discuţie despre ultimul său tur de forţă, *Pietà Rondanini* [87], numită astfel după palatul roman în care a fost adăpostită vreme de aproape patru sute de ani; acum se găseşte în Castello Sforzesco din Milano. Pe la 1555 Michelangelo lucrase o *Pietà* mai mare decît dimensiunile naturale, care rămăsese în atelierul său de la Roma într-un stadiu foarte avansat, dar nu în întregime terminată. Cu puţin timp înainte de moarte, s-a arătat nemulţumit de acest grup şi a hotărît să-i aducă modificări considerabile. Rezultatul schimbării e actuala *Pietà Rondanini*. S-a dus frumuseţea clasică a acelei *Pietà* de la San Pietro, s-a dus forţa titanică a Sclavilor şi siguranţa exprimată în *Victorie*. Aici par a fuziona două trupuri imaterile, eterice. Cînd a conceput acest grup, viaţa lui Michelangelo se apropia de sfîrşit. Totuşi, cu o săptămînă înainte de moarte, în cel de-al optzeci şi nouălea an al său, putea fi încă văzut lucrînd la grup.

Cercetătorii au încercat cu succes să reconstituie acea *Pietà* timpurie, anterioară transformării. Unele desene de la Oxford şi, în primul rînd, condiţia actualei *Pietà*, îngăduie concluzii certe. Picioarele terminate ale lui Hristos aparţin versiunii timpurii; acelaşi lucru se poate spune despre braţul drept retezat, care aparţinea unui tors mai substanţial, mai palpabil. În plus, un detaliu de la partea superioară a grupului [88] arată că faţa actuală a Fecioarei a fost cioplită din partea inferioară a unui cap mai mare care privea în sus, nu în jos. Din versiunea anterioară se pot încă recunoaşte creştetul capului, ochiul stîng şi rădăcina nasului.

Detaliul arată de asemenea cum a redus Michelangelo volumul fizic al versiunii precedente prin lovituri puternice longitudinale cu un șpiț greu; arată de asemenea efectul gradinei pe fețele lui Hristos și a primei și celei de-a doua Fecioare. Michelangelo a transformat acea *Pietà* anterioară fără nici un ajutor. Prietenii care l-au văzut lucrînd în ultimii săi ani erau uimiți de puterea lui neslăbită. A hotărît fără șovăire să facă această transformare și a efectuat-o fără nici un material ajutător. A tradus o viziune lăuntrică direct în piatră. E miraculos cît de precisă i-a fost imaginea ei în minte și cît de corect a judecat posibilitățile mai vechii *Pietà* pentru a putea începe să lucreze direct cu șpițul și gradina. Nimeni nu a mai atins vreodată o asemenea măiestrie a lucrului în piatră. Nu e de mirare că Michelangelo își cîștigase cu mult timp înainte de moarte epitetul de *divino* și că a exercitat cea mai profundă influență asupra altor sculptori, asupra întregii profesiuni a artiștilor și chiar asupra întregii sale epoci.

Scanned with OKEN Scanner

6.
MICHELANGELO, CELLINI, VASARI

Cînd în 1547 Benedetto Varchi, un distins om de litere şi istoric florentin care cunoştea pe toată lumea şi se amesteca în tot ce era la modă, a încercat să limpezească vechiul *Paragone*, problema meritelor comparative ale picturii şi sculpturii, invitîndu-i pe cei mai proeminenţi artişti florentini să-i trimită răspunsuri scrise, a găsit victime binevoitoare în Cellini, Bronzino, Francesco da Sangallo şi alţii. Răspunsul lui Michelangelo a fost politicos, dar scurt, fără a-şi ascunde pe de-a-ntregul iritarea în faţa acestui joc intelectual de salon, adevărată pierdere de timp. „Certurile acestea iau mai mult timp decît însăşi executarea figurilor", scria el. A făcut însă şi o afirmaţie de un interes deosebit, deşi mă îndoiesc că dumneavoastră o veţi socoti drept o mare revelaţie. „Înţeleg prin sculptură aceea care se face prin înlăturare (*per forza di levare*); aceea care se face prin adăugare de material (*per via di porre* — şi anume modelarea) e asemănătoare picturii." Sîntem familiarizaţi cu acest concept. Vă amintiţi poate că Alberti făcuse o distincţie asemănătoare între sculptură şi modelare, şi cunoaştem şi ceea ce spusese Leonardo, anume că „sculptorul înlătură totdeauna din acelaşi bloc". Nimeni însă nu exprimase diferenţa dintre sculptură şi modelare cu fermitatea lapidară a lui Michelangelo. Cînd un om de prestigiul său făureşte o asemenea sentinţă epigrama-

Scanned with OKEN Scanner

tică într-un domeniu de importanță vitală pentru sculptori, ea nu poate fi lesne dată uitării. Într-adevăr, fraza lui Michelangelo a colorat gîndirea despre sculptură pînă în secolul al XX-lea.

Ai putea fi înclinat să crezi că Michelangelo a respins ocupația picturală a modelatorului ca nedemnă de un sculptor serios. Dar nimic n-ar fi mai departe de adevăr. În realitate, neintenționat și aproape paradoxal, el a promovat modelarea și a deschis calea unei revoluții care s-a produs chiar înaintea morții lui.

Ar fi total greșit să se creadă că Michelangelo a căzut pradă unei furii creatoare frenetice și imprevizibile. Deși a fost cel mai zelos și mai obsedat artist imaginabil, în opera lui nu a existat niciodată vreo mișcare nepremeditată. De regulă, își pregătea sculpturile cu grijă meticuloasă. Își limpezea gîndul prin schițe în peniță și desene cu cretă albă și roșie, de la care trecea la mici modele în ceară sau lut. Aceste modele erau un mijloc de control și aveau, de regulă, o funcție dublă: în primul rînd, îl ajutau să-și clarifice și să-și consolideze ideile și, în al doilea rînd, ele puteau fi folosite ca referință în timp ce lucrarea în marmură se afla în curs de execuție.

Nu Michelangelo a inventat această metodă. Vă amintiți, desigur, că metoda și-a făcut apariția în veacul al XV-lea și că ni s-au păstrat cîteva modele pregătitoare de la sfîrșitul acestui secol, ca de pildă modelul lui Verrocchio de la Victoria and Albert Museum pentru monumentul Forteguerri din Pistoia, datînd din 1475 [figura 61]. Două aspecte sînt vrednice de atenție: mai întîi, în comparație cu micul număr de modele din secolul al XV-lea care au ajuns pînă la noi, numărul modelelor originale ale lui Michelangelo, deși nu mare, e remarcabil. Pe deasupra, modelele lui Michelangelo arată altfel decît modelele, oarecum terminate, din secolul al XV-lea. Ele sînt cu adevărat schițe în ceară și lut. Au introdus o nouă categorie în istoria sculpturii moderne, pe aceea a notației viguroase și rapide a unei idei sub formă tridimensională. Totuși părerile învățaților cu

privire la autenticitatea multora dintre modelele lui Michelangelo sînt împărţite.

Vasari relatează (şi nu avem nici un motiv să nu-l credem) că Michelangelo a făcut un model de ceară pregătitor pentru gigantul său *David*. Majoritatea învăţaţilor au vrut să recunoască acest model într-o statuetă de la Casa Bounarroti din Florenţa, care e modelată din lut uscat la soare, acoperit cu un strat subţire de ceară de culoare închisă. Dar această figură destul de meticulos executată nu prea are legătură cu *David* şi sînt de acord cu opiniile care sugerează că e opera unui discipol al lui Michelangelo, Vincenzo Danti. Mai problematic e torsul unui model de ceară, aflat tot la Casa Buonarroti, legat probabil de unul dintre Sclavii pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea. Sînt învăţaţi care se îndoiesc şi de autenticitatea acestui model viguros. Nu pot îmbrăţişa acest punct de vedere. Unii au pus sub semnul întrebării chiar autenticitatea micului model de ceară roşie [89] de la Victoria and Albert Museum. Acesta e cu siguranţă un studiu pregătitor pentru aşa-numitul *Sclav tînăr*. Corespondenţa dintre model şi marmură este extrem de strînsă şi e foarte verosimil ca acesta să fie modelul folosit de un asistent în vreme ce-l ajuta pe Michelangelo să eboşeze figura.

Un model de lut din Casa Buonarroti [90], de două ori mai mare decît modelul de la Victoria and Albert Museum, e altă piesă care a fost universal acceptată. A fost considerată îndeobşte ca un model pentru giganticul grup *Hercule şi Cacus*, ce urma să fie aşezat în faţa lui Palazzo Vecchio, fiind executat în cele din urmă de către Baccio Bandinelli, dar profesorul Johannes Wilde a propus (cred că spre satisfacţia celor mai mulţi învăţaţi) ca aceşti doi bărbaţi, încleştaţi într-o luptă pe viaţă şi pe moarte, să fie interpretaţi ca un pandant al grupului *Victoria*, urmînd să fie plasaţi în nişele corespunzătoare ale mormîntului lui Iuliu al II-lea. O reconstituire recentă a registrului inferior al proiectului de mormînt re-

văzut de Michelangelo în 1532 dă o idee despre ceea ce plănuise Michelangelo.

Ultimul model din lut pe care doresc să vi-l arăt înfățișează un corp feminin svelt într-o stațiune nu lipsită de asemănare cu aceea a *Victoriei* [91]. Stilul, tehnica și chiar mărimea sînt strîns înrudite cu modelul celor doi luptători de alături, din Casa Buonarroti. Cu cap cu tot, această splendidă piesă ar fi măsurat aproape 41 cm, ca și modelul luptătorilor. Ambele modele sînt schițe în lut uscat la soare și păstrează încă amprentele lui Michelangelo. Dar modelul feminin nu se poate să fi aparținut proiectului pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea. Modelul a fost pus în legătură — după părerea mea în mod corect — cu o scrisoare a lui Michelangelo din 15 octombrie 1533 în care spunea: „Mîine noapte am să termin două mici modele pe care le fac pentru Tribolo". Aceste modele urmau să slujească pentru statuile Cerului și Pămîntului pe care avea să le execute Tribolo pentru nișele de pe ambele laturi ale lui Giuliano de' Medici din Capela Medici.

Următorul pas îl putem face în Capela Medici. Între 1524 și 1526, Michelangelo a făcut modele din lut mari, adică modele de dimensiunile de execuție, pentru opt figuri din capelă, printre care patru zei fluviali ce urmau să fie așezați pe jos de fiecare latură a sarcofagelor. Unul dintre modelele pentru zeii fluviali [92] a supraviețuit fragmentar (lungimea lui actuală e de peste 1,80 m) și poate fi văzut acum în Galleria dell' Academia din Florența. Este oarecum o surpriză. Nu avem știri despre alte modele de mari dimensiuni executate în vederea altor opere de către Michelangelo. Sîntem siliți să ne întrebăm de ce i-au fost necesare în acest caz. Din tot ceea ce am aflat despre tehnica lui putem afirma categoric că orice transfer mecanic de la model la marmură era exclus. Deși dispunem de o amplă documentație pentru Capela Medici, nu există nici un document care să ne explice motivul acestei abateri a lui Michelangelo de la tehnica lui pregătitoare obișnuită. Așa încît nu ne rămîn

91

decît presupunerile. Probabil că Michelangelo a folosit această metodă pentru a veni în ajutorul asistenților săi, utilizați la degroșarea figurilor. În plus, s-ar putea să fi dorit a-și face cunoscute, o dată pentru totdeauna, intențiile finale. Planurile pentru decorația capelei s-au copt lent începînd din 1520 și cu toate că s-au apropiat de un stadiu final între 1524 și 1526, multe figuri nu au fost lucrate decît în 1531. Pînă la urmă, capela a rămas neterminată.

Problema modelelor de mari dimensiuni nu poate fi însă părăsită aici. Trebuie să vi-i prezint pe doi dintre prietenii lui Michelangelo, Vasari și Cellini, ambii la fel de devotați lui și la fel de dornici să învețe tot ce era posibil despre operele și procedeul său de lucru. Vasari, foarte cunoscut prin cartea sa, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, celebrat și venerat ca adevăratul părinte al istoriei artei, pictor înzestrat, mare impresar și om de o strălucită inteligență; celălalt, Cellini, poate cel mai înzestrat sculptor, turnător în bronz și orfevru între generația lui Michelangelo și cea a lui Giambologna, mare pramatie și geniu universal, bine cunoscut prin colorata și controversata lui autobiografie. Vasari și-a deschis *Viețile* cu lungi capitole cuprinzînd considerații generale despre arhitectură, sculptură și pictură; această Introducere a fost publicată pentru prima oară în ediția din 1550 a *Vieților*, fiind amplificată în ediția din 1568. În același an, 1568, Cellini a publicat două tratate tehnice, de o înaltă competență, unul despre orfevrărie și unul despre sculptură (*I Trattati dell' oreficeria e della scultura*). Ambele opere, cea a lui Vasari și cea a lui Cellini, sînt semne ale unui fel de cumpănă a apelor între vechile și noile metode. Ambii autori l-au auzit pe Michelangelo făcînd afirmații peremptorii și au făcut la rîndul lor recomandări tehnice.

Potrivit lui Vasari, „Cînd vor să lucreze o figură de marmură, sculptorii obișnuiesc să facă mai întîi, din pămînt, din ceară sau din stuc, ceea ce se cheamă un model, care nu-i altceva

decît o statuie înaltă de o jumătate de cot, poate mai mult, poate mai puţin, după cum le vine bine" (trad. de Ştefan Crudu — *n. trad.*). El explică apoi că ceara poate fi aplicată pe o armătură de lemn sau sîrmă. Armătura e o practică încă uzuală în zilele noastre (în orice caz, în rîndul sculptorilor tradiţionalişti); dar Vasari arată că un model de ceară poate fi construit încetul cu încetul fără armătură. Se folosesc degetele pentru a-i da modelului cel mai înalt grad de finisare. Următoarea treaptă: „Sfîrşind de vorbit despre aceste mici modele, [...] să trecem la execuţia unui alt model, care va fi însă tot atît de mare ca şi statuia pe care vrem s-o facem din marmură". Vasari îşi presară toate informaţiile cu o mare cantitate de sfaturi pur tehnice. Bunăoară, ni se spune că: „Pentru ca acest mare model de pămînt să se poată ţine, iar pămîntul să nu crape, trebuie să luăm cîlţi — sau fuior, cum li se mai spune — ori păr şi să le amestecăm cu pămîntul, care devine mai trainic, şi nici nu mai crapă". În toate cazurile de modele care au ajuns pînă la noi (acestea sînt puţine) constatăm că lutul a fost amestecat cu asemenea materiale sau altele asemănătoare.

Vasari dă apoi sfaturi amănunţite despre modul în care trebuie întreprins transferul modelului în mărime naturală în blocul de marmură. Metoda lui nu se deosebeşte prea mult de aceea descrisă de către Alberti cu peste o sută de ani înaintea lui, dar el insistă asupra faptului că artistul, cînd transferă măsurile de pe model pe marmură, trebuie să înceapă cu părţile cele mai ieşite în afară şi, încetul cu încetul, avansează în profunzimea blocului, întocmai cum făcea Michelangelo.

În sfîrşit, discutînd despre uneltele sculptorului, el subliniază importanţa gradinei (it. *gradina*) sau a dălţii cu dinţi: „cu care (sculptorul) modelează cu rîvnă întreaga statuie, făcînd să se vadă muşchii şi cutele veşmintelor şi lucrînd în aşa fel încît, datorită crestăturilor şi dinţilor acestei dălţi, piatra capătă o graţie uimitoare". E o fru-

moasă descriere a procedeului de lucru cu gradina folosit de Michelangelo.

Textul lui Cellini conţine o confirmare a expunerii lui Vasari; fiind însă el însuşi sculptor, Cellini relatează cu mai multă competenţă şi e de asemenea mai explicit în ceea ce-l priveşte pe Michelangelo. Un bun maestru, ne spune el, dacă vrea să execute bine o figură de marmură, trebuie să facă un model mic de cel puţin două *palmi*, ceea ce revine aproape la mărimea modelelor de lut ale lui Michelangelo. Vorbeşte apoi despre modelul în mărime naturală şi recomandă o metodă de transfer prin punctare, relativ simplă şi tributară în esenţă tot lui Alberti. Ni se oferă după aceea o informaţie foarte interesantă. Cellini scrie că „numeroşi maeştri excelenţi au atacat curajos marmura cu uneltele lor de îndată ce şi-au terminat micul model... Printre cei mai buni sculptori moderni", spune el, „marele Donatello a îmbrăţişat această metodă în lucrările lui".

E bine să căpătăm confirmarea la care ajunsesem prin observare şi analiză: modelele mari erau încă necunoscute în Quattrocento. Cellini continuă: „Michelangelo avea experienţa ambelor metode, adică în cioplirea statuilor atît după modelul mic cît şi după cel mare, şi la sfîrşit, încredinţat de foloasele şi neajunsurile fiecăruia, a îmbrăţişat a doua metodă [a modelului în mărime naturală]. Am văzut asta cu ochii noştri în Sacristia de la San Lorenzo". Ceea ce numeşte Cellini Sacristia de la San Lorenzo e, desigur, ceea ce noi numim azi Capela Medici. Văzuse deci impresionantul şir de modele mari din capelă şi a tras concluzia evidentă, dar înşelătoare, că Michelangelo fusese convertit definitiv la această metodă. După cum am văzut, situaţia Capelei Medici a fost una de excepţie şi nu există nici o indicaţie că Michelangelo a repetat vreodată acelaşi procedeu. Datorită însă unor voci ca a lui Cellini, i s-a dat confirmarea celui mai mare nume, „miraculosul Michelangelo", după cum îl numea Cellini.

Scanned with OKEN Scanner

Informațiile ulterioare ale lui Cellini sînt pentru noi de o imensă valoare. După ce ești mulțumit (spune el) de modelul cel mare, trebuie să iei o bucată de cărbune și să desenezi vederea principală a statuiei pe blocul de marmură, avînd grijă să faci bine această operație, căci acela care dă greș aici poate întîmpina dificultăți cînd trece la folosirea dălților. Și continuă: „Cea mai bună metodă de totdeauna a fost aceea folosită de marele Michelangelo: după ce desenezi vederea principală pe bloc, începi să îndepărtezi marmura de pe această latură ca și cum ai face un relief și astfel, încetul cu încetul, aduci la lumină întreaga figură".

În cele din urmă, Cellini explică cum își utiliza Michelangelo dălțile și subliniază (dacă interpretez corect un pasaj dificil) că producea un fel de hașurare, ca și cum ar fi făcut un desen. Sculptorii lipsiți de răbdarea și disciplina lui Michelangelo, care încearcă să lucreze repede și atacă blocul de marmură ici și colo, sfîrșesc prin a face greșeli ireparabile.

A venit acum timpul să vedem cum a fost fructificată moștenirea lui Michelangelo. Dar înainte de a-l părăsi pe acest mare maestru, cred că trebuie să ating trei probleme. Prima întrebare este aceasta: există oare o tehnică a lui Michelangelo *avant la lettre?* Există oare piese anterioare lui Michelangelo care vădesc tehnica lui? Sînt convins că răspunsul nu poate fi decît negativ. Există însă cel puțin o mare marmură din Quattrocento ce pare a fi o excepție, așa-numita statuie în mărime naturală *David Martelli* [93] de la National Gallery of Art din Washington. Această statuie are un pedigriu venerabil (ajungînd pînă în Casa Martelli din Florența, în secolul al XV-lea) și o atribuire la fel de venerabilă lui Donatello (ca să ne întoarcem la Vasari). De curînd, unii istorici de artă și-au dat seama că Vasari, scriind la o sută de ani după eveniment, a făcut o greșeală. Statuia a fost din nou atribuită, mai întîi lui Antonio Rossellino, și în cele din urmă, lui Bernardo Rossellino. Nu pot să mă

angajez în această discuţie savantă. Ceea ce mă îndeamnă să vă arăt această operă e condiţia ei neterminată [94]. Pe capetele lui David şi al lui Goliat, pe mîinile şi picioarele lui David ca şi în alte părţi sînt clar vizibile urme de unelte şi acestea demonstrează acţiunea caracteristică a gradinei, pe care o asociem cu Michelangelo. Care e explicaţia? Sînt de acord cu puţinii critici care cred că statuia fusese iniţial terminată, dar, din motive necunoscute, s-au considerat necesare unele revizuiri. După mine, aceasta e dovedit prin faptul că urmele de gradină se găsesc totdeauna în straturi mai adînci decît suprafaţa finisată. Aceasta dovedeşte, desigur, că s-a renunţat la o revizuire globală ulterioară. Sînt unele zone, de pildă pe braţ, unde e absolut evident că gradina a spart ceea ce fusese terminat. Aş susţine, aşadar, că această statuie de la începutul secolului al XV-lea a fost refăcută de un maestru din succesiunea lui Michelangelo, să zicem pe la jumătatea secolului al XVI-lea. Mi se pare că în aceasta rezidă problema reală de istorie a artei pusă de o operă atît de importantă.

Îngăduiţi-mi să adaug că, în ciuda studierii pieselor neterminate din Quattrocento şi de la începutul Cinquecento-ului pe care am întreprins-o, nu am întîlnit niciodată ceva asemănător cu ea. Să punem alături de *David Martelli* cîteva piese, toate aflate la Washington National Gallery: aşa-numitul bust nefinisat *Marietta Strozzi* [95] al lui Desiderio da Settignano, datînd de la începutul deceniului şapte al secolului al XIV-lea, revelă în părţile neterminate — braţele şi părul — urme de ciocan degroşor şi de şpiţ, dar nu de gradină. Sau să luăm *Fecioara cu Pruncul cu sfinţi şi donatori* [96], un relief de pe la 1520 executat de rar întîlnitul sculptor veneţian Pyrgoteles. Partea stîngă a reliefului nu e pe de-a-ntregul terminată. Urmele lungi şi late de pe faţa donatorului sînt lesne identificabile ca lovituri de daltă lată [97].

Chiar micul şi odinioară faimosul relief reprezentîndu-i pe *Apolo şi Marsias* [98] (după o ca-

mee antică) — faimos deoarece pînă foarte de curînd acest relief era unanim acceptat ca o operă de tinereţe a lui Michelangelo — nu manifestă nici tehnica, nici spiritul lui Michelangelo. Detaliile figurii neterminate a lui Apolo arată că sculptorul a folosit mult şi destul de stîngaci sfredelul. Ne amintim de întrebuinţarea sfredelului în *Judecata de Apoi* a lui Mino da Fiesole, pe care am studiat-o [figura 77]. Acest relief mă duce la următoarea mea întrebare, şi anume contribuţia asistenţilor sau elevilor la opera autentică a lui Michelangelo.

Primul meu exemplu e bustul lui *Brutus*, aflat acum la Bargello [99]. În ianuarie 1537, Lorenzino de' Medici îşi omorîse vărul detestat, pe ducele Alessandro de' Medici. Actul a fost săvîrşit ca o întoarcere deliberată la prototipul antic al tiranicidului: Lorenzino se considera un nou Brutus şi exilaţii republicani florentini au apreciat că actul de eliberare a Florenţei de sub despotism, datorat lui Lorenzino, se situează în descendenţa directă a asasinatului lui Cezar. Prietenul lui Michelangelo, un exilat florentin, Donato Gianotti, a fost cel care a reuşit să-l convingă să execute un bust al lui Brutus pentru cardinalul Ridolfi, unul din liderii opoziţiei împotriva Medicilor.

Bustul n-a fost conceput ca un portret. Am putea spune însă că ne e dat să vedem în el un splendid simbol al virtuţilor republicane, în ciuda faptului că n-a fost terminat niciodată. Părul a rămas într-un stadiu de pregătire timpuriu: a fost lucrat cu un şpiţ mare, aplicat după toate aparenţele în unghi drept, iar o mică zonă de deasupra tîmplei lasă încă să se vadă suprafaţa blocului [100]. Faţa e frumos modelată de haşurile făcute cu o gradină fină. O gradină ceva mai mare poate fi recunoscută în zona bărbiei, a urechii şi a gîtului.

Mai în jos pe gît, această lovitură clară şi decisă, care brăzdează marmura distinct, face loc unei suprafeţe plate produse de urmele caracteristice ale unei dălţi late. Porţiunea gîtului de sub bărbie arată oarecum haotic. Aici se întîlnesc

cele două procedee, și tăieturile plate se suprapun parțial peste urmele de gradină. Toată partea inferioară a bustului, adică trupul cu draperia, a fost lucrată cu dalta lată.

Știm că la acest bust a avut o contribuție și Tiberio Calcagni, asistentul lui Michelangelo. Și nu e greu să separăm cele două mîini: toată cioplirea cu dalta plată de la gît în jos reprezintă aportul lui Calcagni. El n-a cutezat să mînuiască gradina și să rivalizeze cu maestrul său. A rezistat probabil ispitei, de teamă să nu strice bustul. Din fericire, a avut suficient respect și admirație pentru minunatul mod în care Michelangelo tratează suprafața ca să o lase neatinsă. Nicăieri nu ni se mai oferă șansa de a compara atît de strîns tehnica magistrală a lui Michelangelo, care asigura cea mai intensă viață lăuntrică și cea mai viguroasă textură a suprafeței, cu efortul plat și dibuitor al unui discipol.

Al doilea exemplu pe care-l voi da, *Pietà* din catedrala din Florența [101], e poate la fel de revelator ca și *Brutus*. Michelangelo a început acest mare grup, ce măsoară aproape 3 m în înălțime, pe la 75 de ani. L-a lăsat neisprăvit după cîțiva ani, pe la 1555, cînd marmura s-a dovedit a fi defectuoasă. Într-o izbucnire de furie a mutilat grupul și se pare că tocmai în aceste împrejurări Hristos și-a pierdut piciorul stîng și brațul stîng; brațul a fost salvat și pus la loc. Tot credinciosul Calcagni a restaurat grupul și l-a finisat superficial. Mîna lui poate fi descoperită în diferite părți ale operei — pe mîna lui Nicodim, pe gîtul și părul lui Hristos [102] și-n alte părți, dar reluarea stîngace a Mariei Magdalena și a mîinii ei reprezintă principala și destul de nefericita lui contribuție. Fața lipsită de viață și aspectul ca de piele a veșmintelor ei contrastează cel mai puternic cu participarea mișcătoare exprimată pe fețele Fecioarei și, mai ales, pe cea a lui Nicodim, ca și cu suprafața caldă, ce pare aproape că respiră.

Inițial Michelangelo dorise ca această *Pietà* să-i decoreze mormîntul. Potrivit lui Vasari (și

el trebuie să fi știut), capul lui Nicodim era un autoportret — unul idealizat, nici nu mai încape vorbă. Contribuțiile colaboratorilor lui Michelangelo par a fi termeni de comparație revelatori în raport cu care putem percepe calitatea desăvîrșită a lucrării geniului.

Ultima problemă de care vreau să mă ocup pe scurt este ceea ce italienii numesc *non finito*-ul lui Michelangelo, caracterul neterminat al operelor sale. Literatura consacrată motivelor acestui *non finito* al său a sporit enorm în ultimii treizeci de ani și conține multe idei contradictorii, de la unele verosimile la altele probabile și aberante. Autorul celei mai recente lucrări în două volume despre *Michelangelo the Sculptor*, Martin Weinberger, tăgăduiește existența acestei probleme. El pretinde că lui Michelangelo i-ar fi plăcut să-și termine lucrările dacă patronii săi (de obicei papi) nu l-ar fi silit să treacă de la o comandă enormă la alta și, că în unele cazuri, ca *Pietà* de la Florența, circumstanțele tehnice au făcut imposibilă terminarea. Scrisorile lui Michelangelo sînt pline de plîngeri despre amestecuri sîcîitoare. Îngăduiți-mi ca din multe alte pasaje să citez unul dintr-o scrisoare a lui din 14 octombrie 1525. Într-o dispoziție destul de amară, el scrie: „N-ar trebui să fiu tratat cu desconsiderarea cu care văd că sînt lovit, deoarece ea mă macină puternic pe dinăuntru. Luni de zile nu mi s-a îngăduit să fac ce vreau; un om nu poate face un lucru cu mîinile și altul cu mintea, mai ales în marmură". Cînd citești un asemenea pasaj, poți fi înclinat să crezi că poziția lui Weinberger e judicioasă, eu însă cred că suferă oarecum de platitudine.

Dacă e adevărat că lucrări precum *Matei* din 1506 sau *Sclavii* de la mormîntul lui Iuliu al II-lea au rămas neterminate din cauza anulării sau modificării proiectelor peste capul lui Michelangelo, sînt altele cîteva — de pildă *Tondo Pitti*, *Brutus*, *Pietà* anterioară *Pietății Rondanini* — care nu intră în aceeași categorie. Trebuie să ținem seama de faptul că pentru prima oară la Leonardo (care n-a terminat nimic niciodată), iar apoi la

Michelangelo, conceptul de *non finito* intră într-o fază necunoscută. Putem fi absolut siguri că operele medievale, dacă nu erau terminate, rămîneau incomplete din raţiuni exterioare. Ajungînd însă la Leonardo şi Michelangelo, desăvîrşirii i s-au opus fără doar şi poate cauze deopotrivă interne şi externe.

După cum ne putem da seama, niciodată înainte nu existase o tensiune între conceperea şi executarea unei opere. Acum însă neîncrederea în arta terestră, autocriticismul, insatisfacţia faţă de realizarea imperfectă a imaginii lăuntrice, prăpastia dintre spirit şi materie şi — în cazul lui Michelangelo — dintre puritatea ideii platonice şi josnicia realizării ei materiale i-au împiedicat pe aceşti maeştri să-şi termine lucrările. Pentru a se vedea ce fel de gîndire îl impulsiona adeseori pe Michelangelo şi-l ducea aproape la deznădejde, vreau să vă dau un singur exemplu. Într-o scrisoare din octombrie 1542 adresată prietenului său Luigi del Riccio, el scria: „Pictura şi Sculptura, truda şi buna credinţă sînt ruina mea şi merg mereu din rău în mai rău. Ar fi fost mai bine pentru mine dacă-n tinereţe m-aş fi apucat de făcut fitile! N-aş fi acum într-o asemenea prăbuşire sufletească". Acel *non finito*, născut din noua conştiinţă de sine şi autoanaliză a omului renascentist nu trebuie amestecat cu acel *non finito* impresionist, aşa cum avea să fie practicat în secolul al XIX-lea de Rodin şi alţii. Voi încerca mai tîrziu să definesc mentalitatea total diferită ce se ascunde în spatele conceptului de *non finito* la Michelangelo şi la Rodin.

Putem să ne ocupăm acum de felul în care a fost administrată moştenirea lui Michelangelo. Au existat o mînă de elevi şi adepţi, printre care în primul rînd Vincenzo Danti, Tribolo şi Pierino da Vinci, care au preluat tehnica gradinei practicată de Michelangelo în unele din lucrările lor. A fost însă un episod secundar în istoria sculpturii, care nu are de ce să ne reţină atenţia. Pentru a vedea evenimentele din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea într-o perspectivă cla-

Scanned with OKEN Scanner

ră, cel mai indicat mi se pare să ne întoarcem la ancheta lui Benedetto Varchi din 1547, la care m-am mai referit. După Michelangelo, cel mai important dintre corespondenţii lui Varchi a fost Cellini. Hai să vedem ce scria el cu douăzeci de ani înainte de tratatul său: „Cea mai mare", spunea el, „dintre artele întemeiate pe desen e sculptura. Ea e de şapte ori mai mare decît pictura din pricină că o statuie trebuie să aibă opt vederi care trebuie să fie, toate, la fel de desăvîrşite". Lucrul acesta e atît de dificil, încît un sculptor insuficient dăruit artei sale se va mulţumi cu una sau două vederi. Acestui fel de sculptor îi lipseşte răbdarea de a porni cu grijă de la vederea principală; el va ataca şi celelalte şase vederi mai puţin importante şi în acest fel „îşi va dezacorda statuia". Spre deosebire de ei, excelentul Michelangelo (continuă Cellini) observa cu grijă ce îi cerea piatra (prin aceasta vrea să spună că-şi aplica tehnica de tipul reliefului) şi astfel a contribuit la măreţia sculpturii ca artă.

Implicaţia acestui pasaj e foarte interesantă: Cellini admitea evident că procedeul lui Michelangelo ducea nu numai la o vedere principală, ci şi la multe alte vederi coordonate, opt în total, după teoria lui. Alt corespondent, pictorul Bronzino, a îmbrăţişat însă poziţia veche, pe care vă amintiţi că am întîlnit-o la Leonardo, şi anume că o artă e cu atît mai mecanică cu cît în practicarea ei e implicat un mai mare efort fizic. În această privinţă sculptura e inferioară picturii. Pe de altă parte, sculptura e mai desfătătoare decît pictura deoarece o figură poate fi văzută din toate părţile. Astfel, multifacialitatea (ca să folosesc un termen introdus de mine în premieră e şi ea de cea mai mare însemnătate şi pentru Bronzino.

În tratatul său, sculptorul Francesco da Sangallo a discutat pe larg aceleaşi probleme. El arată că pictorul care are de pictat un nud reprezintă numai o vedere a acestuia, nu e nevoit niciodată să se gîndească la vederile laterale sau din spate. Oricine ştie că un nud nu prezintă niciodată ve-

Scanned with OKEN Scanner

deri la fel de bune din toate unghiurile. Pictorul nu face decît să aleagă cea mai bună şi mai plăcută vedere şi nu e nevoit să-şi bată capul cu aspectele laterale şi cu cel din spate. Sculptorul, dimpotrivă, trebuie să ia în considerare numeroase puncte de vedere. Rezultă logic că sculptura e o artă mai dificilă decît pictura. În plus, materialul sculptorului prezintă o problemă: el trebuie să procure marmura şi uneltele cu care să o lucreze. Această afirmaţie este urmată de o frază foarte revelatoare: dacă vorbim despre sculptură, trebuie să vorbim despre marmură, spune Sangallo, iar nu despre bronz sau orice alt material, deoarece toate materialele sînt inferioare marmurii. Dar în repetate rînduri în cursul lungii sale expuneri, el revine la tema potrivit căreia pictorul are de-a face cu o singură vedere, pe cînd sculptorul trebuie să ofere multe vederi.

Această insistenţă, constant reiterată, asupra multor sau chiar unui număr infinit de vederi reprezintă o noutate absolută în istoria sculpturii. Pînă atunci, numărul de vederi (una, două sau patru) era determinat în mare măsură de modul în care sculptorul mînuia şi lucra blocul de marmură, indiferent dacă era vorba de sculptorul grec arhaic, de maestrul faţadei de vest de la Chartres sau de Michelangelo. Acum însă se pune o problemă intelectuală, apare o exigenţă teoretică şi se pretind soluţii. Istoria sculpturii a ajuns la una din răspîntiile ei.

Va trebui acum să ne întrebăm cum a fost abordată această problemă, ce au făcut sculptorii cu ea. E uşor de prezis că modelul, schiţa plastică — introduse de către Michelangelo — vor căpăta o tot mai mare importanţă şi că, în consecinţă, cioplitorul va fi nevoit să dea înapoi în faţa modelatorului care lucrează prin adăugare — *per via di porre*, ca să folosim cuvintele lui Michelangelo,

7.
GIOVANNI BOLOGNA, CELLINI

Cellini, Bronzino şi Francesco da Sangallo au insistat cu toţii asupra multifacialităţii (ca să folosim acest termen urît, dar expresiv) unei lucrări sculpturale. Cellini a făcut afirmaţia aparent abstrusă că sculptura e de şapte ori mai mare decît pictura, din pricină că o figură pictată nu poate prezenta decît o singură vedere, în timp ce o statuie trebuie să aibă opt vederi. Nu-şi dă osteneala să explice de ce o statuie trebuie să aibă opt vederi. Dar, dacă stăm să ne gîndim, afirmaţia lui permite o singură explicaţie: după el, o statuie trebuie să prezinte patru vederi valabile pe axele principale şi alte patru pe axele diagonale.

La douăzeci şi unu de ani după ce-şi scrisese scrisoarea, la vremea cînd şi-a publicat *Tratatul despre sculptură* în 1568, Cellini continua să fie intens preocupat de aceeaşi problemă. Cele mai interesante pasaje se pot găsi nu în *Tratatul* propriu-zis, ci într-un fel de epilog la acesta intitulat *Sopra l'Arte del Disegno* (*Despre arta desenului*). Aici el susţine că Michelangelo a fost cel mai mare printre mulţi alţi pictori fiindcă a fost cel mai mare sculptor din toate timpurile. În sprijinul acestei afirmaţii absolutizante, el arată că relieful e adevărata rudă a sculpturii şi că pictura e una din progeniturile sculpturii. Deoarece, continuă el, pictura poate reprezenta numai una

din cele opt vederi principale cu care are de-a face sculptura.

Spune apoi mai departe (contrag puţin textul fără a impieta asupra înţelesului:

„Dacă un bun sculptor (un *valent'uomo*) vrea să facă o statuie, ia pămînt sau ceară şi începe să modeleze vederea frontală; dar înainte de a se hotărî în privinţa ei, îşi ridică şi îşi coboară neîncîntat modelul, păşeşte înainte şi înapoi ca să vadă dacă toate părţile figurii sînt corecte. Cînd vede că a rezolvat mulţumitor prima vedere frontală, îşi întoarce modelul pe o latură, adică pe una din cele patru vederi principale. Se întîmplă deseori să constate că această vedere e lipsită de graţie, astfel încît va fi nevoit să modifice frumoasa vedere frontală ca s-o armonizeze cu noua vedere. Aceleaşi dificultăţi le va întîlni pe măsură ce verifică celelalte vederi principale. În realitate, o statuie oferă nu numai opt aspecte, ci peste patruzeci, căci oricît de puţin ai întoarce modelul, tot ţi se poate părea că un muşchi a fost prea mult sau prea puţin reliefat. O figură prezintă cea mai mare varieatate imaginabilă, astfel încît artistul e silit (aşa cum am spus) să renunţe la o parte din frumuseţea aspectului principal în scopul de a-l coordona cu toate celelalte vederi. Dar aceasta e atît de greu, încît nu vom găsi niciodată o figură deopotrivă de reuşită din toate punctele de vedere."

Cellini îşi încheie argumentarea spunînd că l-a văzut deseori pe Michelangelo pictînd o figură în mărime naturală în răstimpul unei singure zile (asta era o mică exagerare, fiindcă Cellini nu l-a putut vedea pe Michelangelo lucrînd în Capela Sixtină). În faţa unei figuri în marmură — continuă el — dificultăţile prezentate de vederi ca şi de material fac cu neputinţă executarea unei asemenea figuri în mai puţin de şase luni.

Cellini şi-a făcut cunoscute opiniile şi cu altă ocazie. După moartea lui Michelangelo, Academia Florentină de artă nou întemeiată a socotit că îi era datoare marelui ei membru fondator cu o ceremonie comemorativă pe măsura lui. În cele

din urmă, au așezat în biserica San Lorenzo un catafalc enorm ce urma să fie decorat cu un mare număr de figuri alegorice. Pregătirea fusese încredințată unui comitet cu puteri depline din care făcea parte și Cellini. Munca acestui comitet s-a desfășurat într-o continuă gîlceavă, dar înainte de a se fi propus ca la dreapta (adică în locul cel mai bun) să fie așezată alegoria Picturii mai degrabă decît alegoria Sculpturii nu se produsese nici o ruptură serioasă. Cellini a demisionat din această pricină. S-a simțit îndemnat să-și expună punctul de vedere într-un memoriu care a fost tipărit în 1564. Încă o dată, el pornește să demonstreze superioritatea sculpturii față de pictură. Dă aici un rezumat precis al teoriei sale la care m-am referit adesea. Pictura nu oferă decît o singură vedere. Sculptorul începe și el cu o singură vedere în minte. După aceea rotește piesa încetul cu încetul. Această rotire lasă problemele aproape nerezolvate, deoarece prima vedere poate apărea la fel de diferită de un nou aspect pe cît de diferit e urîtul de frumos. De aici sculptorul trebuie să accepte uriașa trudă de a oferi o sută de vederi sau mai multe și să se străduiască totodată să unifice vederile de jur împrejur.

Luate în tot, e vorba de niște afirmații extraordinare și niciodată în istoria sculpturii nu s-a mai auzit ceva asemănător. E drept că Leonardo recunoscuse clar problema multifacialității, ajungînd însă la concluzii total diferite de cele ale lui Cellini. Vă amintiți, desigur, verdictul lui: „Se va răspunde că așa-zisele nesfîrșite limite ale unei astfel de figuri se reduc la două jumătăți de figuri“ etc.

Spre deosebire de el, pentru Cellini multifacialitatea devenise o problemă absolut centrală. Cu toate acestea, dacă o examinăm cu atenție, descoperim o anumită inconsecvență în pretențiile rivale ridicate de *prima veduta* — vederea frontală — și cele patru, opt, patruzeci și o sută de vederi. Cînd discută execuția în marmură, șovăiala lui devine și mai evidentă. Căci vă reamintiți, desigur, cît de categoric recomandă el proce-

deul reliefului folosit de Michelangelo ca pe cea mai bună metodă. Am sugerat mai sus că trebuie să fi admis că acest procedeu duce la numeroase vederi de valoare egală. Istoriceşte vorbind, inconsecvenţa lui Cellini reflectă opiniile a două perioade diferite. El însuşi era încă legat de trecut, mai cu seamă prin idolul său adorat, Michelangelo, şi a devenit în acelaşi timp un viguros purtător de cuvînt al problemelor ce frămîntau generaţia următoare.

În cursul celei de-a doua jumătăţi a veacului al XVI-lea (în timpul perioadei pe care o numim azi manieristă) a venit la modă sculptura cu multiple vederi de importanţă egală. Acest fapt este extrem de evident în opera lui Giovanni Bologna; el era flamandul Jean de Boulogne. Născut în 1529, era cu o generaţie mai tînăr decît Cellini; după mai mulţi ani petrecuţi la Roma, s-a stabilit la Florenţa cînd se apropia de treizeci de ani şi a rămas acolo vreme de cincizeci de ani, pînă la moartea sa, în 1608. Prestigiul lui a fost enorm, îndeosebi după cel mai mare tur de forţă al său, *Răpirea Sabinelor* [103, 104], de sub Loggia dei Lanzi din Florenţa, creată între 1579 şi 1583. Acest grup de trei figuri edificat într-o mişcare turbionară ilustrează în modul cel mai fidel şi mai convingător noul ideal al sculpturii cu vederi multiple. Răsucirile corpurilor în jurul propriilor lor axe, bogăţia de mişcare şi contramişcare, încrucişarea şi suprapunerea corpurilor şi membrelor — totul e atît de judicios făcut şi atît de atent calculat, încît privitorul nu recunoaşte o vedere principală — dimpotrivă, e confruntat cu întrebări mereu noi, revelaţii mereu noi, şi se simte purtat în chip magic în jurul grupului.

Pînă în acest moment, sculptura Renaşterii, chiar şi sculptura lui Michelangelo, cerea un privitor static — un privitor care să adopte o poziţie staţionară din care să fie capabil să îmbrăţişeze cu privirea vederea principală. Ca să excludem orice neînţelegeri: poziţia staţionară este, desigur, un postulat ideal; în realitate, aflat în faţa unei statui, spectatorul simte de obicei do-

Scanned with OKEN Scanner

rînţa de a se mişca, dar vrînd-nevrînd, şi adesea inconştient, el se conformează unui impuls de a se întoarce în poziţia din care poate gusta cea mai cuprinzătoare şi mai satisfăcătoare vedere, o poziţie ce-i îngăduie să vadă corpurile şi extremităţile extinse în mod clar şi armonios într-un plan frontal ideal.

Dimpotrivă, un număr infinit de vederi îl preface pe privitorul staţionar într-unul cinetic. Cînd vorbim despre sculptura cinetică modernă din secolul al XX-lea înţelegem că sculptura e în mişcare şi este privită de un privitor ce rămîne staţionar. Cu toate acestea, principiul mişcării perpetue e acelaşi, indiferent dacă privitorul încearcă senzaţia unei piese rotative plimbîndu-se în jurul ei sau dacă sculptura se mişcă efectiv.

Trecerea de la figurile timpurii ale lui Michelangelo, cu o singură vedere principală, precum *Sfîntul Matei*, la grupurile şi figurile lui Giovanni Bologna cu vederi mutliple (separate de un interval de timp de peste şaptezeci de ani) a fost rezultatul unei reorientări de profunzime. Sculptorul de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, cu o poziţie socială înaltă — progres datorat în cea mai mare măsură incredibilului prestigiu al lui Michelangelo — refuza să fie pus în rîndul simplilor meseriaşi şi se străduia să creeze nestînjenit de restricţiile materiale ale blocului de marmură. Munca fizică implicată în sculptură fusese considerată întotdeauna ca degradantă. Am citat de mai multe ori asemenea observaţii şi printre ele o sentinţă fără echivoc a lui Leonardo. Stigmatul nu era uşor de înlăturat de pe profesie, deşi cei mai mari sculptori, Michelangelo şi Bernini, priveau munca fizică drept o prerogativă a sculptorului. Bernini şi-a făcut chiar un punct de onoare din a o primi în haine de lucru pe regina Cristina a Suediei ca oaspete în casa lui, şi se spune că pătrunzătoarea regină a sesizat numaidecît mesajul acestei demonstraţii.

Sculptorii din cea de-a doua jumătate a veacului al XVI-lea s-au obişnuit din ce în ce mai mult să gîndească în termenii micului model de ceară

Scanned with OKEN Scanner

sau lut. Sculptorii înaintaţi ai vremii au preluat îndemnul dat de Michelangelo şi şi-au exprimat gîndurile sub forma unor modele-schiţă rapide sau, ca să folosim termenul italian, în *bozzetti*. Statuile cu vederi multiple n-ar fi putut fi elaborate în nici un alt chip. Sculptorul trebuia să facă, şi a făcut, exact ceea ce descrie Cellini: ţinea micul model în mînă, îl rotea în toate direcţiile, îl privea de sus şi de jos, şi făcea toate ajustările necesare fără a mai ţine seama de memento-ul lui Michelangelo:

Artistul vrednic nici un gînd nu are
ca marmura în ea să nu-l încapă . . .

Astfel, la mijlocul secolului al XVI-lea a început un proces în cursul căruia modelatorul (artistul care lucra cu ceară şi pămînt) a devenit sculptor, iar sculptorul iniţial (cel ce lucra piatra) a fost transformat în cele din urmă într-un simplu meşteşugar sau tehnician. S-a căscat o prăpastie între invenţie şi execuţie. Daţi-mi voie să subliniez însă că procesul, deşi implacabil, a fost foarte lent şi nu fără multe răsturnări; în veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea au existat, fireşte, un mare număr de sculptori care au fost experţi străluciţi în cioplirea marmurii şi capabili de performanţe tehnice nemaiauzite în acest material.

Înainte de a merge mai departe, trebuie să relev că vechea problemă a efortului fizic în elaborarea operei a îmbrăcat un aspect oarecum nou în veacul al XVI-lea. Pe măsură ce secolul avansa, orice mirosea a muncă grea susţinută şi a execuţie laborioasă era anatemizat, în orice domeniu s-ar fi întîmplat. Pentru a înţelege această atitudine, trebuie să recurgem la *Il Cortegiano* al lui Baldassare Castiglione, care a apărut în 1528 şi s-a bucurat de un succes incomensurabil de-a lungul şi de-a latul Europei. Castiglione zugrăvea drept una din cele mai însemnate virtuţi ale curteanului sau gentilomului ceea ce el numea *sprezzatura* — comportament degajat, facilitate, desăvîrşire şi *savoir faire* în toate îndelet-

Scanned with OKEN Scanner

nicirile, dispreț față de orice muncă trudnică prelungită. După cum vedeți, Castiglione înțelegea prin noțiunea stabilită de curtean o persoană de neam, bogată și cu timp liber la dispoziție care, deși fiind un amator, era totuși capabil nelimitat și fără efort să ducă la bun sfîrșit orice lucru de care se apuca. Nu e de mirare că acest concept a pătruns iute în istoria artei. Vasari, el însuși un curtean exemplar, artist de tip nou, a creat imaginea lui Rafael ca prototip al acestei afabilități fericite, ca un miracol de grație, erudiție, frumusețe, modestie și conduită ireproșabilă. Acest nou tip simțea că un proces laborios de execuție schilodește prospețimea și vitalitatea primei concepții. În ediția sa din 1550, Vasari a făcut memorabila observație că „mulți pictori... realizează în prima schiță a operei lor, călăuziți parcă de un soi de foc al inspirației... o anumită îndrăzneală; dar după aceea, finisînd-o, îndrăzneala dispare".

Observația se aplică, firește, și în cazul sculpturii. Găsim aici o conștiință a spontaneității creației și o plăcere intelectuală de a pătrunde în profunzimea nestatuată a originalității artistice. Pictorul portughez Francesco da Hollanda, care a publicat un *Tratat despre pictură* în 1548, ce constă în mare măsură într-un fel de transcriere a discuțiilor purtate cu Michelangelo la Roma între 1538 și 1550, îi atribuie lui Michelangelo următoarele observații: „Prețuiesc mult opera făcută de un mare maestru chiar dacă n-a cheltuit decît puțin timp asupra ei. Operele nu trebuie judecate după cantitatea de trudă nefolositoare cheltuită cu ele, ci după valoarea priceperii și măiestriei autorului lor".

Cred că sîntem pregătiți acum să ne așteptăm ca în opera păstrată a lui Giovanni Bologna să găsim și *bozzetti*, și găsim într-adevăr. Numărul lor e destul de mare, poate nu atît de mare cît ar fi fost de așteptat, deoarece, potrivit unor consemnări vrednice de încredere, primul comanditar florentin al lui Giovani Bologna, Bernando Vecchietti, își umpluse o cameră întreagă cu mo-

delele lui Bologna. Unele foarte frumoase se găsesc la Victoria and Albert Museum şi două dintre ele, ambele în stare fragmentară, sînt mai degrabă modele avansate pentru *Răpirea Proserpinei*. Cel mai mic, înalt de nici 13 cm, reprezintă un stadiu de tranziţie între un grup în bronz cu două figuri, executat pentru Ottavio Farnese, duce de Parma, în 1579, şi aflat acum în Muzeul Capodimonte, Neapole, şi o marmură cu trei figuri din Loggia dei Lanzi. Celălalt model, din ceară roşie, înalt de peste 30 cm, e un model oarecum terminat şi aproape în perfectă concordanţă cu marmura, motiv pentru care unii învăţaţi îl privesc ca pe o reducţie ulterioară a grupului.

În contrast cu aceste modele, se găseşte, tot la Victoria and Albert Museum, un adevărat model-schiţă de Giovani Bologna [105]. Şi de astă dată, e înalt şi lat de peste 30 cm, dar acum e vorba de o schiţă din pămînt care prezintă toate caracteristicile creaţiei rapide, şi procesul de schiţare merge vădit dincolo de tot ce am găsit în modelele lui Michelangelo. E un model pentru un zeu fluvial, după cum o indică urna cu apă şi postura tradiţională, şi în prezent e o idee general acceptată că reprezintă o idee timpurie pentru o colosală figură a *Nilului* destinată vilei Medicilor (acum Vila Demidoff) de la Pratolino, lîngă Florenţa. Proiectul *Nilului* a fost înlocuit de ideea că ar reprezenta o figură gigantică a *Apeninilor*, care a fost într-adevăr executată, iar schimbarea de program e evidenţiată mai întîi în alt *bozzetto* de pămînt (aflat acum la Bargello în Florenţa) care vădeşte aceeaşi textură superficială liberă ca şi modelul de la Victoria and Albert Museum. *Apennine-le* datează de pe la 1580, din perioada *Răpirii Sabinelor*.

Datoria lui Giovanni Bologna faţă de Michelangelo poate fi urmărită în multe dintre operele lui. Primii doi ani în Italia — pe la 1555 — şi-i petrecuse la Roma, studiind mai presus de orice opera lui Michelangelo. Biograful din secolul al XVII-lea al lui Giovanni Bologna, Baldinucci,

Scanned with OKEN Scanner

relatează un incident din acea perioadă ce are toate şansele să se fi petrecut întocmai. Cînd era bătrîn (ne spune Baldinucci), lui Giovanni Bologna îi plăcea să le povestească prietenilor cum într-o zi la Roma făcuse de capul lui un model şi-l finisase, după cum se spune, *coll'alito* (ceea ce s-ar putea traduce: deosebit de frumos, ca şi cum ar fi respirat). I-a arătat această operă frumos finisată marelui Michelangelo, care a luat-o în mînă şi a sfărîmat-o de tot; apoi l-a modelat din nou cu o îndemînare de necrezut, dar absolut diferit de acela pe care i-l arătase tînărul Giovanni Bologna şi i-a spus: „Acum învaţă întîi să schiţezi [cum se cade] şi abia pe urmă să finisezi". Dacă e un sîmbure de adevăr în această poveste, tînărul Giovanni Bologna, în vîrstă pe atunci de douăzeci şi ceva de ani, s-ar putea să-şi fi datorat interesul pentru modelele-schiţă acestei întîlniri.

La cîţiva ani după acest eveniment, lui Giovani Bologna i s-a oferit prilejul de a-şi încerca puterile. În 1565, un an după moartea lui Michelangelo, cu prilejul festivităţilor pentru căsătoria marelui duce Francesco de' Medici, *Victoria* lui Michelangelo a fost aşezată în marea Sală (Sala del Cinquecento) din Palazzo Vecchio şi lui Giovani Bologna i s-a comandat să execute un pandant al ei, înfăţişînd Triumful *Florenţei asupra Pisei*. A creat o splendidă imagine în oglindă a grupului lui Michelangelo (totuşi, modificările stilistice sînt evidente şi foarte glăsuitoare).

Micul model din ceară de la Victoria and Albert Museum (înalt de 22,2 cm) [106] arată că gîndirea lui Giovanni Bologna era încă de pe atunci foarte înaintată, în orice caz în ceea ce priveşte mişcarea şi relaţia dintre cele două figuri. Se constată însă o considerabilă alungire a proporţiilor, mult dincolo de proporţiile subţiate ale *Victoriei* lui Michelangelo.

Un al doilea model pregătitor din teracotă pentru un grup se presupune că se găseşte într-o colecţie particulară din Florenţa, dar nu a fost publicat niciodată. Resturi din alt model de te-

Scanned with OKEN Scanner

racotă, cele două capete ale figurilor, frumoase și aproape terminate, se află la Bargello. În cinstea nunții, Giovanni Bologna a executat o figură de stuc, în mărime naturală, înaltă de aproape 3 m, care supraviețuiește și se află actualmente la Academia din Florența: pentru scara monumentală, Bologna a ajustat proporțiile manieriste ale modelului de ceară timpuriu și le-a armonizat cu proporțiile *Victoriei*.

Cîțiva ani mai tîrziu, Francesco de' Medici a cerut ca grupul de ghips să fie executat în marmură. Versiunea în marmură, terminată în 1570 și aflată acum la Bargello [107], corespunde absolut modelului mare din ghips, prelucrarea suprafeței e oarecum rece și uscată și a fost executată de ajutoarele din atelier. Astfel, aici avem mărturia vizuală a întregului ciclu: mai mult de un *bozzetto*, indicînd intensitatea pregătirii lui Giovanni Bologna însuși în faza de debut; apoi, modelul în mărime naturală și execuția în marmură; dar interesul activ al lui Bologna nu prea depășea stadiul de *bozzetto*. Păcat că în bogata documentație nu e nici o mențiune despre felul în care a fost executată marmura. Ne-am putea aștepta să se fi utilizat un tip de transfer mecanic.

Aproape imediat după grupul Florența-Pisa, Giovanni Bologna a avut altă ocazie să concureze cu Michelangelo. În 1566, Francesco de' Medici i-a comandat grupul de marmură *Samson și filistinul* [108], pentru coronamentul unei fîntîni. Și această lucrare, înaltă de peste 2 m, se află acum la Victoria and Albert Museum. Cîteva cuvinte despre istoria agitată a grupului: în 1601 a părăsit Florența cu destinația Spania, ca dar al Marelui duce Ferdinando de' Medici pentru ducele de Lerma. Bazinul și-a găsit un cămin permanent în Grădinile regale din Aranjuez, dar grupul de marmură a fost oferit prințului de Wales în 1623, dat de acesta ducelui de Buckingham și transportat pe o corabie la Londra; în cele din urmă, grupul a intrat în posesia lui Thomas Worsley care l-a instalat în

Scanned with OKEN Scanner

Hovingham Hall, casa lui de țară din Yorkshire. De acolo a ajuns la Victoria and Albert Museum după război, într-o stare deosebit de bună, deși ușor atacat de intemperii.

Bologna și-a modelat această operă după două compoziții ale lui Michelangelo, *Samson și doi filistini*, cunoscută acum numai după unele copii în bronz, și grupul celor doi bărbați luptînd (numit îndeobște, dar greșit, *Hercule și Cacus*) cunoscut îndeosebi după splendidul *bozzetto* din Casa Buonaroti (figura 90). Cred că Giovanni Bologna a încercat să modifice aceste compoziții ale lui Michelangelo în așa fel, încît de jur împrejurul grupului vederile să fie la fel de mulțumitoare. Această lucrare este probabil primul grup de marmură „cinetic" al lui Bologna. E o lucrare matură, dar nu încă de complexitatea grupului cu trei figuri *Răpirea Sabinelor* executat cu un deceniu mai tîrziu.

Trebuie să discutăm și altă problemă importantă în contextul care mă preocupă îndeosebi. Asistăm la o deplasare de la permanenta conștiință a pietrei manifestată de Michelangelo către folosirea și concentrarea asupra *bozzetto*-ului, astfel încît nu întîmplător, chiar din acea perioadă au început să ne parvină *bozzetti* în număr mare. Mișcarea figurilor de marmură ale lui Michelangelo se întoarce întotdeauna asupra ei înseși: oricît de complicată și de contrapostală ar fi stațiunea, ea nu trece niciodată dincolo de un hotar ideal al blocului.

Lui Giovanni Bologna blocul de marmură nu-i mai impunea tabuuri serioase. Aceasta se poate vedea în *Răpirea Sabinelor* ca și în alte lucrări ale lui. Contururile în zigzag și extremitățile protuberante arată că era doritor și capabil totodată să se elibereze de limitările impuse de piatră. Implicit, aceasta înseamnă că se deschisese drumul către utilizarea mai multor blocuri pentru o figură. Vă amintiți poate că Vasari (influențat mai ales de ideile lui Michelangelo) a înfierat îmbinarea bucăților și a numit-o peticeală ca de cîrpaci, urîtă și vrednică de dispreț. Pe de

altă parte, vom vedea că cel mai mare sculptor al veacului următor, Gian Lorenzo Bernini, a profitat de libertatea inițiată de către Giovanni Bologna și nu s-a sfiit cîtuși de puțin să folosească mai multe bucăți pentru o figură „după felul cîrpacilor".

V-ați mirat poate că, după ce l-am citat pe Cellini atît de copios, n-am discutat imediat și unele dintre operele lui sculpturale, ci am trecut la Giovanni Bologna. Mi s-a părut mai important să vă confrunt cu apogeul către care duceau interesantele idei ale lui Cellini. Acum putem însă arunca o privire ca să vedem cum arată și operele lui sculpturale. Cellini s-a născut în 1500 și a murit în 1571, șapte ani după Michelangelo. Nesfîrșitele lui încurcături cu poliția au început cînd avea 16 ani și pînă la 45 de ani n-a petrecut niciodată mai mult de cinci ani în același loc. A lucrat la Roma, Ferrara, Mantova, Padova și la curtea regelui Francisc I la Paris și la Fontainebleau. A fost șef al monetăriei papale, turnător al artileriei în Castel Sant' Angelo; a făcut peceți pentru familia Este și splendide giuvaeruri și lucrări de orfevrărie pe unde se întîmpla să se afle. Cînd s-a înapoiat în cetatea sa natală, în 1545, nu prea făcuse nici o lucrare sculpturală. La Florența s-a bucurat de favoarea ducală și a primit comanda pentru *Perseu* din Loggia de' Lanzi, capodopera sa, la care a trudit aproape zece ani. În acest răstimp a făcut și cîteva busturi și statui de marmură în mărime naturală. Practic asta e tot, cu excepția ultimei sale lucrări în marmură pe care vreau s-o discut în primul rînd.

Este un Crucifix în mărime naturală pe o cruce de marmură neagră [109], executat între șaizeci și șaizeci și doi de ani. Și-a semnat opera: „Beneventus Cellinus civis florent. faciebat MDLXII". L-a făcut pentru sine și voia să-i fie așezat deasupra mormîntului său, dar ducele Cosimo I l-a cumpărat și fiul și succesorul ducelui l-a dăruit regelui Filip al II-lea al Spaniei. Astfel, opera a ajuns în mînăstirea de la Escorial, unde vizitato-

Scanned with OKEN Scanner

rilor le-a fost întotdeauna extrem de greu să o vadă. Mai mult, Crucifixul e gol, și călugării l-au drapat în consecință cu o bucată mizerabilă de pînză. Cred că este cel mai impresionant Crucifix sculptat din secolul al XVI-lea. Interpretarea, atît a capului cît și a corpului, e extraordinar de personală, iar înalta calitate și miraculoasa precizie a cioplirii pot fi surprinse poate în detaliul capului [110]. Cellini vorbește despre această operă în termeni destul de mișcători în *Tratatul* său *despre sculptură*, descriind dificultățile pe care le-a întîmpinat. Nu poate încăpea nici o îndoială că Cellini viza perfecțiunea tehnică și că a încercat să o realizeze parcurgînd tot procesul de pregătire și execuție pe care l-am menționat mai înainte. Pot adăuga că în *Tratatul* său vorbește în mod explicit și despre unelte și, printre altele, discută două tipuri de sfredel. Unul dintre ele, spune el, servește pentru amănuntele și subtilitățile părului și ale vestimentației. Desăvîrșita folosire a sfredelului în părul lui Hristos ca și în alte părți, de pildă de-a lungul pleoapelor, nu poate trece neobservată de dumneavoastră. Sfredelul, demodat cu Michelangelo, a revenit și avea să rămînă în uz.

Oricît ar fi de impresionant Crucifixul lui Cellini, el e oarecum neglijabil pentru problemele care ne preocupă pe noi, atît datorită subiectului (o figură a lui Hristos pe cruce nu se pretează prea ușor la experimentare) cît și din cauza exilului său timpuriu în Spania. Astfel, pentru a ne lumina, va trebui să ne îndreptăm atenția către *Perseu*. Or, *Perseu* al lui Cellini este un bronz — de fapt cel mai important bronz de la mijlocul veacului al XVI-lea.

Bronzurile pun, desigur, o serie de probleme cu totul diferite de cele ridicate de marmură. În primul rînd, sculptorul în bronz nu trebuie să gîndească în funcție de bloc. El e obligat să gîndească în funcție de modelele pregătitoare și de turnare. Tocmai din acest motiv lucrările în bronz au fost totdeauna mai libere decît lucrările

în marmură, dar și ele își au problemele lor delicate. Asta l-a făcut pe Cellini să considere lucrul în marmură ca fiind infinit mai ușor decît lucrul în bronz. Cellini avea motive întemeiate să facă o astfel de remarcă, deoarece în perioada cînd a preluat comanda pentru *Perseu*, tradiția turnării bronzului din Quattrocento-ul florentin se pierduse.

Să ne întoarcem pentru o clipă privirea în urmă. Grecia și Roma avuseseră o tradiție splendidă și durabilă a turnării bronzului și tehnica a supraviețuit în Evul Mediu timpuriu. Dar cînd în 1329 lui Andrea Pisano i s-a comandat prima poartă de bronz pentru Baptisteriul din Florența, nu s-a găsit nimeni în tot orașul care să cunoască lucrul în bronz. A fost nevoie să fie invitat un turnător de clopote de la Veneția. Ghiberti a fost acela care a format o școală de turnători în bronz la Florența în decursul jumătății de secol — de la 1403 la 1452 — cît i-a trebuit pentru cele două uși de bronz ale Baptisteriului executate de el. În această perioadă tot el a executat primele statui de bronz monumentale post-medievale pentru cele trei nișe de la Or San Michele. Chiar Donatello a învățat tehnica bronzului de la Ghiberti, căruia i-a fost ucenic între 1403 și 1406. Verrocchio și Pollaiuolo, pe de altă parte, au rămas îndatorați marelui Donatello pentru competența lor în materie de bronz. Ei n-au avut însă urmași. Cellini a trebuit s-o ia de la început. În autobiografia sa, ca și în *Tratatul despre sculptură*, ne oferă o imagine vie a vicisitudinilor marii sale întreprinderi. Ne spune că primul bronz mare executat de el a fost portretul bust al Ducelui Cosimo I (acum la Bargello) [111], lucrare pe care a făcut-o — după cum spune el — ca să încerce turnarea bronzului înainte de a trece la *Perseu*. Bustul, care, ca dimensiuni, reprezintă dublul mărimii naturale, este primul miracol al tehnicii florentine reînviate a bronzului. Detaliul decorativ, de o incredibilă finețe, îl trădează pe orfevrul înnăscut. O versiune în mărime naturală a bustului (acum la San Fran-

Scanned with OKEN Scanner

cisco) în marmură nu e o contrafacere şi s-ar putea prea bine să fi fost lucrată în atelierul lui Cellini după modelul său.

Succesul bustului a fost de bun augur pentru *Perseu* [112]. Cellini a procedat cu cea mai mare circumspecţie atît în timpul pregătirii lucrării cît şi în timpul turnării. Cu toate acestea, au survenit numeroase incidente dramatice, despre care vorbeşte în autobiografia lui. După cum ne spune, a cercetat cu mare atenţie tehnica lui Donatello, şi cred că l-a şi folosit drept călăuză în chestiuni artistice. Trebuie să fi avut permanent în minte *David*-ul de bronz al lui Donatello. Mai mult, a încercat probabil să rivalizeze cu *Iudita* lui Donatello, aflată vizavi, în Piazza. Nici astăzi nu putem trece cu vederea legătura dintre ele: ambele grupuri reprezintă acte de eliberare, unul e luat din Biblie, celălalt din mitologie (în secolul al XVI-lea implicaţiile simbolice ale acestui paralelism erau înţelese mai bine decît astăzi). Sînt şi alte legături; bunăoară, braţul Meduzei, atîrnînd fără vlagă, a fost modelat după un braţ asemănător al lui Holofern. Lăsînd însă la o parte asemenea conexiuni între Cellini şi Donatello, o examinare atentă a lui *Perseu* arată că Cellini ţintea la multifacialitatea grupului.

El relatează că a trudit săptămîni întregi la un model în ceară; acesta s-a păstrat la Bargello şi arată un stadiu avansat al proiectului. Două modele la aceeaşi scară ca şi statuia, menţionate de el, nu au supravieţuit; la Bargello există însă un mic model [113] turnat în bronz care ocupă o poziţie intermediară între modelul din ceară şi execuţie. Chiar fără a intra în amănunte, veţi observa că a modificat proporţiile lui *Perseu* şi că a adăugat totodată un mare număr de detalii măiestrite. Dar acest mic bronz i-a folosit cu siguranţă ca să-i verifice exactitatea din toate părţile.

Două detalii v-ar putea ajuta să vă faceţi o idee despre calitatea operei acesteia; primul e masca fioroasă [114] de la spatele coifului înaripat al lui Perseu, care formează o unitate de

Scanned with OKEN Scanner

neuitat cu părul buclat al lui Perseu; al doilea e capul Meduzei. Acesta prezintă un interes deosebit deoarece foarte recent Victoria and Albert Museum a achiziționat un model-schiță pentru el (înalt de 14 cm) [115]. Sir John Pope-Hennessy a arătat că acest model ocupă un loc între bronzul de la Bargello și execuție. Această copie în bronz după un model e remarcabilă din mai multe puncte de vedere: dinții sînt vizibili printre buzele întredeschise, motiv repetat mai tîrziu la Cristul de marmură de la Escorial. Ceva și mai interesant: modelul afișează o expresie de suferință spectrală sau înfiorătoare. În execuție, Cellini a dat acestui cap trăsături de o frumusețe și perfecțiune clasică fără a-l lipsi de aurul său înspăimîntător.

E timpul să-l părăsim pe acest maestru fascinant. A fost un vrăjitor care, atît în teorie cît și în practică, a deschis noi orizonturi. Noile tradiții ale turnării bronzului pe care le-a împămîntenit la Florența au rămas vii, și Florența a devenit efectiv centrul mondial al producției de bronzuri pentru următorii 150 de ani. Fără el, multe mari opere în bronz ale lui Giovanni Bologna, ca *Mercur zburînd*, de pildă, n-ar fi fost realizabile.

Scanned with OKEN Scanner

8.
BERNINI

Pentru a evalua efectul pe care l-a avut dezvoltarea revoluţionară a sculpturii de la finele secolului al XVI-lea asupra generaţiilor următoare, nimic nu este mai indicat decît să ne ocupăm de Bernini şi să vedem cum a administrat această moştenire cel mai mare sculptor din secolul al XVII-lea şi, totodată, cel mai multilateral legatar al ei.

Gian Lorenzo Bernini, fiul unui tată florentin şi al unei mame napolitane, s-a născut la 7 decembrie 1598. Încă din primii ani ai adolescenţei a făcut dovada unei atît de incredibile măiestrii ca artist, încît a atras atenţia însuşi Papei Paul al V-lea. Chiar înainte de 1620 se impusese ca primul sculptor din Roma, iar din 1623 (după urcarea lui Urban al VIII-lea pe scaunul papal) şi pînă la moartea sa din 1680 s-a aflat practic la cîrma politicii artistice oficiale a papalităţii şi a exercitat o putere şi o influenţă în probleme artistice la Roma ca şi în restul Italiei şi chiar în restul Europei aproape fără echivalent în istoria artei occidentale.

Două biografii contemporane, una scrisă de fiul său Domenico, cealaltă de bine informatul Filippo Baldinucci, jurnalul amănunţit ţinut de Sieur de Chantelou în timpul şederii de şase luni a lui Bernini la Paris, în 1665, o mare cantitate de scrisori şi un torent nesecat de documente — tot acest material oferă o bogăţie de informaţii

Scanned with OKEN Scanner

exacte despre Bernini şi cu toate că el însuşi n-a avut un cap teoretic şi nu ne-a lăsat o dare de seamă amplă şi coerentă asupra vederilor sale, ştim totuşi mai mult despre el decît despre mulţi artişti mai limbuţi decît el.

Înainte de a examina ceva mai amănunţit procedeul de lucru al lui Bernini, voi încerca să fac o scurtă evaluare a atitudinii lui faţă de realizările generaţiei lui Giovanni Bologna. Într-o mare măsură, Bernini a acceptat libertatea cîştigată de manierişti: a acceptat eliberarea de gîndirea în de forma blocului şi era pregătit să imagineze fi-piatră; a respins limitarea renascentistă dictată guri cu contururi zigzagante şi extremităţi mult protuberante. Mai presus de orice, era gata, la nevoie, să folosească mai mult de un singur bloc de marmură pentru o figură — idee absolut de neconceput pentru Michelangelo şi generaţia lui.

Bernini nu s-a sfiit cîtuşi de puţin să folosească patru bucăţi de marmură pentru statuia lui Longinus [116], înaltă de 4,35 m, de sub domul Sfîntului Petru (1629—1638). Principala piesă de marmură o reprezintă masa corpului. Braţul drept ridicat e o a doua bucată; draperia în cascadă de pe această latură e a treia, şi mantia tot din spate de pe partea stîngă, a patra. După cum arată limpede o atare figură, Bernini a avut nevoie de realizările generaţiei precedente, fiindcă voia să-şi unească statuia cu spaţiul înconjurător. Dar într-o privinţă, şi încă într-una foarte vitală, nu l-a putut urma pe Giovanni Bologna şi pe alţii din generaţia lui: nu putea accepta statui cu vederi multiple. Numai în foarte rare împrejurări a conceput opere pentru puncte de vedere multiple. De regulă aceasta s-a întîmplat atunci cînd circumstanţele amplasării nu-i permiteau să controleze punctul de vedere al privitorului.

Nu putea gîndi în funcţie de puncte de vedere multiple dintr-o varietate de raţiuni. În primul rînd, fiecare dintre operele sale reprezintă punctul culminant al unei acţiuni: de pildă, *David* [117], o lucrare timpurie în mărime naturală,

Scanned with OKEN Scanner

datînd din 1623, ţinteşte cu piatra spre un Goliat imaginar ce trebuie presupus a se găsi pe axa centrală în spaţiu, unde trebuie să stea privitorul. Goliat e complementul necesar al figurii lui David a cărui acţiune ar părea lipsită de noimă dacă nu s-ar postula existenţa gigantului. Astfel, focarul spiritual al statuiei e în afara statuiei propriu-zise, undeva în spaţiu, în însuşi spaţiul în care trăim şi ne mişcăm noi. Numai dacă adoptăm poziţia corectă, capătă forţă deplină balansul ce antrenează piciorul şi curbura corpului şi e contrabalansat de răsucirea capului şi de braţul care ţine praştia gata de acţiune. Nici un alt punct de vedere nu revelează incredibila tensiune din figură şi nu justifică raţiunea de a fi. Acestea apar astăzi atît de evidente, încît nici nu e nevoie să fie subliniate. Fireşte, bogatele calităţi ale lui *David* şi mişcarea în adîncime duc la un număr de vederi subordonate care ne permit să observăm mereu alte elemente de fineţe şi alte detalii altminteri ascunse, dar ele nu pot fi niciodată altceva decît vederi parţiale.

Vă invit să facem altă experienţă care e poate şi mai revelatoare decît statuia lui *David*. În 1620 Bernini a cioplit *Neptun şi Triton* [118], aflat acum la Victoria and Albert Museum, pentru a încorona un bazin cu peşti din grădina Vilei Montalto de la Roma. Ştim din vechi gravuri cum era plasat iniţial grupul (care a fost cumpărat incidental de Sir Joshua Reynolds la licitaţie şi dus în Anglia): stătea pe o balustradă mult deasupra bazinului în faţa unui zid orb şi era încadrat de ambele laturi cu mici fîntîni. Grupul a fost evident făcut pentru vederea principală arătată în figura 118. Această vedere oferă şi detalii splendide. Dar dacă daţi ocol grupului veţi vedea că-şi pierde sensul şi coerenţa şi că aspectul din spate nu mai are nici o semnificaţie. Doar în vederea principală e revelată întreaga forţă a acţiunii lui Neptun: gestul de a împinge tridentul în jos pentru a potoli valurile (în conformitate cu un pasaj deseori reprezentat din *Eneida* lui Virgiliu, după cum cred, deşi ca sursă

Scanned with OKEN Scanner

datînd din 1623, ţinteşte cu piatra spre un Goliat imaginar ce trebuie presupus a se găsi pe axa centrală în spaţiu, unde trebuie să stea privitorul. Goliat e complementul necesar al figurii lui David a cărui acţiune ar părea lipsită de noimă dacă nu s-ar postula existenţa gigantului. Astfel, focarul spiritual al statuiei e în afara statuiei propriu-zise, undeva în spaţiu, în însuşi spaţiul în care trăim şi ne mişcăm noi. Numai dacă adoptăm poziţia corectă, capătă forţă deplină balansul ce antrenează piciorul şi curbura corpului şi e contrabalansat de răsucirea capului şi de braţul care ţine praştia gata de acţiune. Nici un alt punct de vedere nu revelează incredibila tensiune din figură şi nu justifică raţiunea de a fi. Acestea apar astăzi atît de evidente, încît nici nu e nevoie să fie subliniate. Fireşte, bogatele calităţi ale lui *David* şi mişcarea în adîncime duc la un număr de vederi subordonate care ne permit să observăm mereu alte elemente de fineţe şi alte detalii altminteri ascunse, dar ele nu pot fi niciodată altceva decît vederi parţiale.

Vă invit să facem altă experienţă care e poate şi mai revelatoare decît statuia lui *David*. În 1620 Bernini a cioplit *Neptun şi Triton* [118], aflat acum la Victoria and Albert Museum, pentru a încorona un bazin cu peşti din grădina Vilei Montalto de la Roma. Ştim din vechi gravuri cum era plasat iniţial grupul (care a fost cumpărat incidental de Sir Joshua Reynolds la licitaţie şi dus în Anglia): stătea pe o balustradă mult deasupra bazinului în faţa unui zid orb şi era încadrat de ambele laturi cu mici fîntîni. Grupul a fost evident făcut pentru vederea principală arătată în figura 118. Această vedere oferă şi detalii splendide. Dar dacă daţi ocol grupului veţi vedea că-şi pierde sensul şi coerenţa şi că aspectul din spate nu mai are nici o semnificaţie. Doar în vederea principală e revelată întreaga forţă a acţiunii lui Neptun: gestul de a împinge tridentul în jos pentru a potoli valurile (în conformitate cu un pasaj deseori reprezentat din *Eneida* lui Virgiliu, după cum cred, deşi ca sursă

Scanned with OKEN Scanner

de inspirație s-a propus și un text din Ovidiu). Tocmai persistenta redare de către Bernini a cîte unui moment tranzitoriu a făcut inevitabil aspectul univizual, pentru că punctul culminant al unei acțiuni poate fi pe deplin revelat numai dintr-un singur aspect.

Așa-numitul realism al lui Bernini (căruia mai vechii istorici ai artei i-au dedicat o mare cantitate de vorbărie abia digerată) e foarte departe de realismul sculpturii din secolul al XIX-lea. Extremul rafinament cu care a tratat problema punctelor de vedere plasează realismul lui într-o perspectivă mai corectă. Pe măsura trecerii timpului, Bernini a început să fie tot mai obsedat de ideea de a ghida accesul privitorului și de a determina punctul de vedere corect. Să luăm statuia ecvestră a lui Constantin [119], o marmură de foarte mari dimensiuni executată în două faze între 1654 și 1670. Lucrarea a fost instalată pe palierul principal de la Scala Regia, intrarea de ceremonie în palatul Vaticanului, neaccesibilă publicului în mod obișnuit. Palierul se găsește pe axa porticului basilicii Sf. Petru. Uriașe uși de bronz separă porticul de Scala Regia, dar atunci cînd sînt deschise larg (ca în figura 119), devine imediat evident că Bernini a proiectat arcul înalt ce conține monumentul ecvestru și monumentul însuși cu imensa lui draperie de stuc colorat ca un punct focal pe axa porticului. Dispozitivele de cadrare îți stabilesc fără echivoc punctul de vedere corect. Aceste dispozitive de cadrare sînt deosebit de grăitoare, deoarece prin ușile de bronz întunecate și limitative privești în zona strălucitor luminată a palierului.

Capela Altieri din San Francesco a Ripa cu marmura mai mare decît dimensiunile naturale a *Fericitei Lodovica Albertoni* [120] poate sluji ca un al doilea exemplu. E o lucrare tîrzie, executată între 1671 și 1674. Poziția corectă este aspectul dinspre nava bisericii. Înconjurînd nava, Capela Altieri se arată brusc. Privitorul se oprește și vede prin capela abia luminată pe fericita Lodovica muribundă scăldată într-o lumină magică.

Scanned with OKEN Scanner

O succesiune de arce conduce la nişa altarului şi orice mişcare la dreapta sau la stînga ar tulbura numaidecît minunatul echilibru al unei entităţi picturale.

În pofida caracterului lor de tablou vivant, opere precum *Constantin* şi *Lodovica Albertoni* continuă să fie viguros tridimensionale şi viguros „vii"; ele nu sînt nici reliefuri şi nici practic relegate într-un spaţiu limitat. Ca şi *David* şi *Neptun şi Triton*, ele împărtăşesc şi continuumul nostru spaţial, fiind în acelaşi timp şi foarte îndepărtate de noi: ele apar stranii, vizionare, inabordabile, ca nişte apariţii din altă lume.

În ambele cazuri, dar îndeosebi în cel al *Lodovicăi Albertoni*, lumina dirijată contribuie decisiv la efectul nerealist al operei. Utilizarea luminii dirijate, a cărei sursă e ascunsă privitorului, a fost una din marile invenţii ale lui Bernini. În contrast cu lumina calmă, difuză, folosită de artiştii Renaşterii, lumina dirijată pare efemeră, trecătoare. Lumina dirijată întăreşte sentimentul de vremelnicie a scenei reprezentate pe care îl încearcă privitorul. Îţi dai seama că momentul de „iluminare" divină trece aşa cum a venit. Cu lumina lui dirijată Bernini a găsit o cale de a pune la îndemîna credinciosului o experienţă intensificată a supranaturalului.

Bernini a experimentat prima dată lumina ascunsă în Cappella Raimondi din San Pietro in Montorio, care poate fi datată între 1642 şi 1646 [121]. Această capelă e prima mare unitate în care sculptura şi arhitectura sînt integral coordonate; şi aici, pentru prima oară, s-a prevăzut o fereastră ascunsă care aruncă o rază de lumină pe altarul cu relieful extazului Sfîntului Francisc. În treacăt fie zis, toată decoraţia sculpturală a acestei importante capele a fost executată de elevi ai lui Bernini.

Lecţia acestei capele a aplicat-o curînd după aceea în Capela Cornaro din Santa Maria della Vittoria, executată între 1646 şi 1652. Capela conţine ceea ce este poate opera cea mai faimoasă a lui Bernini, grupul cu *Sfînta Tereza şi îngerul*

Scanned with OKEN Scanner

[122]. Aici, lumina ce cade printr-o fereastră de sticlă galbenă, ascunsă în spatele frontului, intensifică vizionarismul scenei, unirea mistică a Sfintei cu Hristos, ce are loc pe un tărîm imaginar, pe un nor mare, suspendat magic în aer în fața unui fundal alabastru irizat.

Catedra de la San Pietro [123], înălțată în absida basilicei în cursul deceniului 1656—1666, a fost cea mai vastă operă sculpturală a lui Bernini și, în același timp, opera cu cel mai mare impact simbolic. Aici, o fereastră ca și tranzițiile de la relieful scobit la relieful înalt și apoi la figurile în sculptură rotundă pătrunzînd departe în spațiu fac parte dintr-un tot individual. La mare înălțime deasupra solului planează tronul Sfîntului Petru, iar cei mai mari Părinți latini și greci — Sfinții Augustin, Atanasie și Ioan Gură-de-Aur, care au susținut voința de universalitate a Romei — apar de-o parte și de alta a Catedrei. Ei o poartă mai degrabă simbolic decît efectiv. Fără nici o altă discuție asupra conținutului simbolic al acestei opere, este evident că acest altar, cel mai important altar al bisericii catolice, afirmă primatul papalității și reprezintă o apoteoză neegalată din punct de vedere vizual al Bisericii triumfătoare.

Vaticanul se poate mîndri că a avut întotdeauna o secție de arhive bine pusă la punct: documentele pentru Catedră umplu un volum tipărit de mai multe sute de pagini. În plus, supraviețuiește un material vizual fascinant care ne ajută să clarificăm istoria acestei mari opere. Vreau, așadar, să folosesc Catedra pentru a face cîteva observații preliminare asupra metodei de lucru a lui Bernini.

Primul proiect al lui Bernini a fost ceva relativ modest. Proiectul pe care vi-l arăt într-o acvatintă nu este primul, dar reprezintă deja o mărire a proporțiilor [124]. Aici se pot găsi toate elementele proiectului final: fereastra cu Porumbelul sfînt, cununa de îngeri și *putti*, Catedra propriu-zisă cu decorație sculpturală, cei doi *putti* purtînd însemnele papale, și cei patru Părinți ai

Scanned with OKEN Scanner

Bisericii. Dar întregul e inserat confortabil între coloanele ce aparţineau cadrului arhitectural; proiectul e oarecum de sine stătător şi nu iese aproape deloc în spaţiu. În intervalul martie 1658 — aprilie 1660, cîţiva asistenţi ai lui Bernini au executat modele ale figurilor la scară reală şi acestea au fost plasate într-un model de lemn al elementelor structurale instalate *in situ*. Ţinînd seama de dimensiunile enorme ale basilicii San Pietro, a reieşit că scara era prea mică. Observatori din afară, ca pictorul Andrea Sacchi, au formulat şi ei această critică. Un *bozzetto* de Bernini pentru tron [125], aflat acum la Detroit Institute of Art, a fost făcut în cadrul pregătirii pentru etapa modelului din 1660.

Oarecum prea grăbit, Bernini începuse turnarea cîtorva bronzuri cu puţin timp înainte de montarea modelului; o dată pornit, procesul nu mai putea fi întrerupt şi aceste bronzuri au fost încorporate mai tîrziu în Gloria Îngerilor şi tratate ca şi cum ar fi fost stucuri, ca şi restul. Între 1660 şi 1661 Bernini a decis să mărească proiectul şi mai mult, de astă dată chiar foarte mult. Pregătind această modificare, el a făcut schiţe rapide ce arătau Catedra văzută prin cadrul coloanelor de la Baldachinul ridicat tot de el sub domul Sfîntului Petru între 1624 şi 1633. Aceste schiţe luminează bine intenţiile lui Bernini şi furnizează un comentariu la problema pe care am discutat-o: pînă şi Catedra a fost proiectată pentru o vedere principală cadrată; ea a fost concepută ca un tablou sculptat şi colorat de dimensiuni enorme. Cîteva desene mari în cretă, aflate acum la Muzeul din Leipzig, atestă marea grijă cu care elabora Bernini fiecare detaliu al compoziţiei.

După stabilirea dimensiunilor finale, au devenit necesare noi modele mari. Ele au fost executate în 1661. Printr-o întîmplare norocoasă, cîteva fragmente din aceste modele ni s-au păstrat, printre altele capetele mult peste dimensiunile naturale ale Părinţilor greci ai Bisericii [126]. Asemenea modele sînt extrem de rare, nu numai

Scanned with OKEN Scanner

pentru că sînt făcute dintr-un material lesne perisabil, ci și pentru că nimic nu justifica păstrarea lor odată ce opera fusese terminată. După aceste modele s-au scos apoi tipare de ghips în vederea procesului de turnare. Turnarea unor piese enorme ca acestea este o întreprindere dificilă și complicată și, cu toate că Bernini dispunea de colaborarea unui turnător experimentat, prima încercare de a-l turna pe Sfîntul Augustin s-a soldat cu un eșec, iar a doua turnare a fost doar parțial izbutită. Curățarea și lustruirea tuturor bronzurilor a trenat pînă la sfîrșitul anului 1665. La 17 ianuarie 1666 lucrarea a fost dezvelită.

Aș dori să închei această scurtă privire cu cîteva observații care ne vor duce mai departe. Mai întîi, realizarea unei asemenea lucrări necesita o uriașă organizare. Pe lîngă o armată de ajutoare subordonate, erau angajați în execuție vreo 35 de colaboratori, unii dintre ei sculptori de mare clasă și cu statut propriu. Se pune astfel întrebarea cum funcționau asemenea ateliere. De regulă, tineri în primii ani de adolescență care doreau să devină artiști intrau ucenici la un pictor sau la un sculptor: era un fenomen cu rădăcini în tradiția medievală și care a continuat să dăinuiască veacuri în șir. Adesea întreprinderea era mică și funcționa cu cîțiva tineri. Dar sculptorii cu comenzi foarte mari aveau nevoie totdeauna de un personal numeros, alcătuit nu numai din ucenici, ci și din angajați responsabili și maturi. Ghiberti, bunăoară, tocmise nu mai puțin de 21 de ajutoare după 1407, în epoca primei uși de bronz a Baptisteriului florentin; contractul lui Donatello pentru marele altar de la Sant' Antonio din Padova menționează „patru sculptori și discipoli". Mai tîrziu numărul a crescut. Pe lîngă aceștia, a trebuit să angajeze turnători în bronz, orfevri, pietrari, zidari și pictori care nu aparțineau atelierului său. Riemenschneider avea un atelier excepțional de mare în Germania. Pe la 1500, întreprinderea lui era alcătuită din mai multe calfe și treisprezece ucenici.

Scanned with OKEN Scanner

Nici una din aceste organizaţii nu se poate compara cu aceea a lui Bernini ca mărime şi complexitate. În tinereţe, la începutul deceniului trei, avea un ajutor. În 1624, odată cu prima sa mare comandă, Baldachinul din basilica Sfîntul Petru, a fost nevoit să-şi pună la lucru întreaga familie şi, în plus, a angajat şi şapte ajutoare. Unii dintre aceştia rămîneau în slujba lui ani de zile, alţii lucrau pe cont propriu şi se reangajau la el cînd era nevoie.

Marea extindere a atelierului s-a produs la mijlocul deceniului cinci, în urma comenzii pe care i-a dat-o Papa Inocenţiu al X-lea de a decora din capelele şi nava de la Sfîntul Petru cu un ciclu sculptural de portrete-busturi ideale ale primilor treizeci şi opt de papi martiri şi cu *putti* uriaşi purtînd însemnele papale. Pentru execuţia acestei enorme întreprinderi a trebuit să se bizuie pe sprijinul a nu mai puţin de treizeci şi nouă de sculptori. Asta înseamnă că aproape toţi sculptorii respectabili din Roma lucrau pentru el. Cu timpul, întreprinderea a devenit din ce în ce mai prosperă. La o lucrare foarte tîrzie, precum mormîntul Papei Alexandru al VII-lea de la Sfîntul Petru, executată între 1671 şi 1678, diviziunea muncii a mers foarte departe. El însuşi a participat activ din ce în ce mai puţin la lucru. Deseori făcea numai schiţe, desene şi modele mici. Şi multe din aceste opere prezintă o unitate stilistică fără fisură, deoarece nici chiar colaboratorii lui de înaltă clasă nu se complăceau în idiosincraziile lor personale: erau simple mîini care i le multiplicau pe-ale lui. Astfel, într-un studiu critic despre opera lui Bernini trebuie să facem deosebirea între operele proiectate şi executate de el; acelea realizate de el în mai mare sau mai mică măsură; altele în care a condus lucrarea, dar n-a contribuit decît puţin sau deloc la executarea ei, şi, în sfîrşit, acele opere pentru care n-a făcut altceva decît cîteva schiţe preliminare.

Permiteţi-mi să adaug la cele spuse despre structura atelierului său că el n-a atras numai romani şi un flux neîntrerupt de italieni din alte

Scanned with OKEN Scanner

orașe, îndeosebi din nordul Italiei, ci și numeroși artiști de prin toată Europa. Astfel, ca să menționăm numai cîțiva, englezul Nicholas Stone cel Tînăr, francezul Puget și germanul Permoser și-au pus acolo temelia operei lor viitoare. Datorită comenzilor gigantice plasate de biserică și imensei autorități a artistului papal, atelierul lui devenise o atracție universală. Nimeni dintre cei ce veneau în contact cu Bernini nu putea rezista farmecului său. Astfel încît stilul lui Bernini s-a răspîndit în Italia și în Europa prin transmisie directă, prin experiență de atelier.

Subiectul meu următor, care ne va duce și mai departe, este importanta problemă a policromiei la care m-am mai referit în treacăt. Catedra oferă un bun punct de pornire pentru discuție. Prima impresie pe care o ai în fața Catedrei e una intens cromatică: privitorul e frapat de efectul de ansamblu al marmurii multicolore, al bronzului negru și aurit, al stucului aurit și al luminii galbene ce pătrunde prin fereastra ovală. Principiul compozițional ce stă aici la baza folosirii culorii este evident: culoarea se deschide și devine cu atît mai vizionară cu cît figurile și obiectele sînt mai aproape de regiunea celestă.

Ar fi o greșeală să asociem o asemenea orbitoare strălucire policromă cu dragostea epocii barocului pentru magnificența coloristică. Moda decorațiilor multicolore pentru monumente și capele întregi s-a impus în Roma sub Papa Sixt al V-lea, către sfîrșitul secolului al XVI-lea. Mare parte din marmura colorată folosită era luată de la clădiri antice, indiciu simbolic clar că Roma păgînă fusese în cele din urmă înlocuită de Roma creștină. Mai mult, în cercurile Contrareformei apăruse o cerere neomedievală de folosire a celor mai fascinante materiale, deoarece — se argumenta — dacă biserica e imaginea cerului pe pămînt, atunci splendoarea etalată în casa lui Dumnezeu nu trebuie să aibă nici o limită.

Bernini se impregnase de asemenea idei în tinerețe și, cred eu, nu trebuie insistat prea mult ca să se vadă că într-o operă precum Catedra, poli-

Scanned with OKEN Scanner

cromia are o semnificaţie supranaturală şi nu trebuie confundată cu utilizarea realistă a culorilor. Policromia a fost extrem de importantă pentru Bernini, dar niciodată în scopul producerii unei aparenţe veridice prin intermediul culorii. El a întrebuinţat montaje policrome şi îmbinarea de figuri din marmură şi bronz atît pentru articularea, reliefarea şi diferenţierea semnificaţiei cît şi pentru impresia picturală nerealistă a compoziţiilor lui. De pildă, în mormîntul lui Urban al VIII-lea (1628—1647) [127] întreaga porţiune centrală este din bronz negru, parţial aurit: sarcofagul, figura realistă a Morţii şi statuia papală, adică toate părţile aflate în directă legătură cu defunctul. Spre deosebire de aceste părţi cu culoarea lor magică şi efectele lor de lumină, alegoriile de marmură albă ale Caritătii şi Dreptăţii au o textură de suprafaţă senzuală şi atrăgătoare şi o calitate distinct terestră. Bernini ar fi repudiat însă folosirea culorii pe o sculptură de marmură sau compunerea unei figuri din marmuri diferit colorate.

Grecii colorau invariabil cel puţin unele părţi ale sculpturii lor în marmură, îndeosebi veşmintele, părul şi ochii. Roma a introdus marmura albă, necolorată şi aceasta a fost una din cele mai importante sau, în orice caz, una din cele mai eficiente contribuţii ale Romei la istoria sculpturii. E drept să spunem că sculptura clasică s-a născut în Roma şi nu în Grecia. Sculptura medievală a fost din nou policromă, dar legătura cu marmurile necolorate ale Romei antice nu fusese în întregime ruptă. Zorii Renaşterii şi reafirmarea criteriilor preţuite în Roma antică a condus la o interesantă dihotomie în istoria sculpturii. Sculptura cu năzuinţe înalte sau creată pentru un public cunoscător, pentru cei mari şi cei învăţaţi, imita marmurile necolorate ale Romei, în vreme ce policromia a fost rezervată aproape în exclusivitate lucrărilor populare făcute din materiale ieftine.

Cred că odată ce am precizat lucrurile, corectitudinea afirmaţiei devine frapant evidentă. A

Scanned with OKEN Scanner

ne imagina policrome mormintele Medicilor de Michelangelo ar părea o glumă de prost gust, o idee aproape sacrilegă. Pe de altă parte, în galeriile publice se găseşte un mare număr de piese de teracotă policrome şi deseori aceste lucrări sînt acoperite de elogii superlative. De obicei, deşi nu totdeauna, aceste piese sînt produse de atelier, reluări ale unei piese originare de marmură nepictată, făcută de conducătorul atelierului pentru un patron. Replicile ieftine de teracotă au fost făcute după un tipar luat după original. Asemenea teracote slujeau devoţiunii private a burghezilor florentini şi puteau fi întîlnite în toate căminele clasei mijlocii. Policromia le făcea atractive şi extrem de vii.

Dacă interpretarea mea e corectă, atunci ar fi improbabil ca un portret de teracotă pictat în mod realist al lui Lorenzo Magnificul, atribuit pînă de curînd lui Verrocchio, să fi fost într-adevăr făcut de Verrocchio pentru prinţul Medici însuşi. Pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea, la Roma şi în alte părţi, era la modă combinarea unor capete de marmură albă cu busturi colorate (de pildă, de porfir), imitîndu-se o tendinţă din sculptura antică tîrzie. Elementul naturalist implicit în atare opere nu l-a atras niciodată pe Bernini. Problema culorii în sculptură a privit-o probabil cu mai mult discernămînt decît oricare alt sculptor dinaintea lui.

A meditat întotdeauna asupra problemei centrale a portretisticii, şi anume cum să tălmăcească în marmură necolorată culorile şi tenul unei feţe. A discutat această problemă în repetate rînduri pe cînd lucra la bustul lui Ludovic al XIV-lea la Paris. Spunea că „dacă un om şi-ar albi părul, barba, buzele, sprîncenele şi, dacă ar fi cu putinţă, ochii, chiar şi celor care-l văd zilnic le-ar fi greu să-l recunoască". În sprijinul acestei afirmaţii, aducea observaţia că o persoană leşinată e greu de recunoscut din pricina tenului palid, astfel încît în asemenea cazuri se face deseori remarca: „parcă nu mai este el". În condiţiile acestea, spunea el, e foarte greu să realizezi asemă-

Scanned with OKEN Scanner

narea într-un portret de marmură, care e în întregime alb. Pentru a obţine asemănarea e necesar uneori să reprezinţi în marmură trăsături pe care modelul nu le are.

Bernini explica acest paradox arătînd că, de pildă, „pentru a reda culoarea albăstrie pe care unii oameni o au în jurul ochilor, locul unde această culoare trebuie văzută e nevoie să fie scobit, ca să se obţină efectul acestei culori şi să se compenseze astfel slăbiciunea sculpturii, care nu poate da decît o singură culoare materiei. Respectarea modelului viu nu e, aşadar, totuna cu imitaţia". Din punctul de vedere al sculptorului, cea mai dificilă parte a capului omenesc (şi poate chiar a întregii figuri omeneşti) de redat în formă sculpturală este ochiul. De-a lungul întregii istorii a soulpturii ochiul a fost întotdeauna cea mai mare problemă în modelarea unui cap. Aceasta se datoreşte, desigur, faptului că, dintre toate părţile corpului omenesc, ochiul singur are în el un desen care există numai în termeni de culoare şi nu de formă: irisul şi pupila.

Reprezentarea irisului şi a pupilei prin mijloace sculpturale e o soluţie relativ tîrzie şi, în orice caz, foarte rafinată. Dacă te gîndeşti, pare ciudat că în arta grecească timpurie, cînd corpul omenesc era supus unor reguli arhaice stricte, ochiul era reprezentat absolut realist, cu pupila şi irisul colorat. Să luăm conducătorul de car de la Delfi: are ochi făcuţi din sticlă, globii oculari sînt albi, irisul căprui şi pupilele negre. Viaţa din ochi e atît de izbitoare, încît eşti tentat să treci cu vederea arhaismul trăsăturilor. La capetele de piatră greceşti globul ocular e redat de obicei ca o formă convexă simplă, pe care se pictau irisul şi pupila, dar culoarea a dispărut aproape invariabil. Cînd am adus vorba despre problema policromiei (vezi p. 20), am discutat piesa clasică timpurie din Muzeul Acropolei, datînd dintre 490 şi 480 î.e.n. şi cunoscută sub numele de *Efebul blond*, după culoarea părului: aici culoarea ochilor s-a păstrat foarte bine [figura 12].

Scanned with OKEN Scanner

Pînă în perioada elenistică nu s-a găsit nici un mijloc de reprezentare a ochiului prin mijloace pur sculpturale. Sculptorii au indicat atunci irisul printr-un cerc scobit în globul ocular, iar pupila printr-una sau două mici găuri în centru. Umbra creată de găuri produce efectul pupilei de culoare închisă iar mica creastă dintre ele se distinge limpede şi aminteşte pata de lumină care însufleteşte ochiul omenesc. Deoarece în viaţa reală acest punct de lumină se deplasează odată cu unghiul de vedere al persoanei respective, creasta îi dădea sculptorului posibilitatea să fixeze direcţia privirii. Vedeţi acum de ce am spus că traducerea culorii în formă plastică e foarte complicată. Romanii au acceptat pupila plastică elenistică în anumite perioade, iar în altele au preferat globul ocular grecesc lis; deoarece abandonaseră policromia, au lăsat globul ocular nepictat.

Or, unul din punctele interesante ale modului în care Renaşterea şi post-Renaşterea au tratat ochiul este că unul şi acelaşi sculptor utiliza deopotrivă ochiul lis şi pupila plastică se folosea, cu alte cuvinte, de cele două metode de a trata ochiul care fuseseră dezvoltate la Roma într-o lungă perioadă de timp. Michelangelo a folosit pupila plastică pentru *David* al său [figura 70], unde a vrut ca privirea din ochi să fie fixă şi hotărîtă. La fel şi în cazul lui *Moise*, dar la Madone şi la statuile pentru Capela Medici, el a lăsat globul ocular lis. Şi Bernini, în portretele şi figurile sale eroice, a întărit expresia de hotărîre şi putere de voinţă prin pupila plastică [128], păstrînd globul ocular orb pentru unii dintre sfinţii săi şi pentru figurile sale alegorice. În acest context interesant este că pe parcursul unui moment evident clasicizant, la mijlocul deceniului patru, a înzestrat şi portretele cu glob ocular lis [129].

Ochiul grecesc, în forma lui pictată finită, dădea enormă vigoare capului. Sculptorii italieni au găsit că globul ocular lis nepictat e adecvat pentru exprimarea unor idei generale, precum sensibilitatea şi compasiunea, pentru care se cerea mai

Scanned with OKEN Scanner

degrabă o privire în spaţiu decît una concentrată: era cu siguranţă adecvat şi expresiv pentru numeroase teme ale iconografiei creştine. Dar pupila plastică a fost de cea mai mare importanţă cînd Bernini a urmărit să redea o privire cu adevărat regală, ca în bustul lui Ludovic al XIV-lea [figura 1], căruia a vrut să-i imprime o privire ca şi cum regele ar fi fost pe punctul de a da o comandă unuia din generalii săi. Cu două luni înainte de terminarea lui, Bernini a marcat irisul pe globii oculari cu cretă neagră. Întrebat ce vrea cu aceste semne, el a spus: „Cînd voi termina lucrarea, voi veni cu dalta pe semnele negre, şi umbra obţinută va reprezenta pupilele ochilor". Astfel, în timpul lucrului, Bernini s-a întors pentru o bucată de vreme la metoda arhaică realistă de colorare a ochiului. Mai tîrziu, el a ajustat de cîteva ori semnele negre, ultima dată chiar în cursul celei din urmă şedinţe în prezenţa regelui. După corecţie, Bernini a declarat bustul terminat; scobirea irisului şi a pupilei urma să fie făcută în atelier. Cea dintîi şi ultima preocupare a lui Bernini a fost privirea, şi fermitatea şi decizia ei sînt, într-adevăr, una din cele mai izbitoare caracteristici ale acestui bust.

Scanned with OKEN Scanner

9.
BERNINI, BOUCHARDON, PIGALLE

Nu am discutat pînă acum un aspect al operei lui Bernini, modelele-schiţe sau *bozzetti*. Ele sînt de mare însemnătate nu numai ca opere de artă remarcabile şi de sine stătătoare, ci şi ca fenomen într-o succesiune pe care am urmărit-o de la un model din Quattrocento de Verrocchio pînă la modelele-schiţe ale lui Michelangelo şi la acelea ale lui Giovanni Bologna — succesiune istorică ce ne conduce, via Bernini, la Rodin.

Bozzetto-ul a dobîndit o poziţie centrală în cadrul procesului creator. Ştim că Bernini mînuia lutul cu o incredibilă dexteritate şi rapiditate. Era materialul în care îşi exprima ideile fără nici o clipă de şovăială. Aşa că nu doar printr-o întîmplare au supravieţuit multe din modelele lui (n-am făcut un calcul, dar trebuie să fie peste treizeci) — deşi, cantitativ, ele nu pot reprezenta decît o infimă fracţiune din ceea ce, mulţumită imaginaţiei lui vii, a creat cu asemenea profuziune. Ne putem face o idee despre nenumăratele modele care trebuie să fi umplut atelierul lui Bernini (aşa după cum mai tîrziu l-au umplut pe-al lui Rodin) din relatarea lui Sandrart, căruia Bernini i-ar fi arătat nu mai puţin de 22 de modele pentru *Longinus* al său (pictorul şi istoricul de artă german Joachim Sandrart a trăit la Roma între 1628 şi 1635; a fost un observator perspicace şi un cronicar demn de încredere). Din aceste 22 de modele a supraveţuit unul singur; el se găseşte acum

Scanned with OKEN Scanner

la Fogg Art Museum al Universităţii Harvard, care posedă cel mai mare număr de *bozzetti* ale lui Bernini din lume*. Dacă se intenţiona păstrarea modelelor de lut, acestea erau arse în cuptor (adică deveneau teracote) şi adeseori li se aplica un strat de vopsea, atît din raţiuni estetice cît şi pentru o mai bună protecţie.

Bozzetto-ul pentru *Longinus* [130] are şi el o veche patină policromă (din nefericire, am constatat în muzee un fel de manie de a curăţa modelele de vechea lor vopsea, din care pricină rămîn cu o suprafaţă cam stîngace şi lucioasă).

În ciuda pierderii a 21 de modele, cel păstrat contribuie la reconstituirea unor etape din preistoria lui *Longinus*. Veţi observa că atitudinea modelului se apropie de aceea a marmurii. Mai ales poza revoluţionară a armelor cu gestica largă a braţelor e foarte asemănătoare cu cea finală. Un studiu mai detaliat revelează însă că staţiunea modelului diferă de lucrarea executată într-o privinţă importantă: aici piciorul stîng al figurii susţine greutatea corpului, în timp ce dreptul se mişcă liber. Aceasta e staţiunea clasică tradiţională. În marmură tensiunea e intensificată prin procedeul neclasic de a distribui greutatea corpului în mod egal pe ambele picioare. Mai mult, în *bozzetto* draperia e relativ calmă şi motivul de bază al faldurilor verticale pe membrul susţinător şi balansul curb al faldurilor pe piciorul liber a fost modelată îndeaproape tot după statuile clasice. Puţin din aceasta rămîne în marmură. Aici draperia pare a se desface în evantai dintr-un punct nodal de sub braţ pe latura mîinii drepte, iar motivul copleşitor al marii cataracte a mantiei, pe stînga, pare a participa, exprimînd-o,

---

* Au fost donate Muzeului de către un colecţionar american din secolul al XIX-lea, care le-a cumpărat într-o vreme cînd nimeni nu se interesa de ele, şi a golit piaţa italiană. De fapt, aprecierea actuală pentru asemenea modele e de dată foarte recentă. Îmi amintesc extrem de bine că la prima mea vizită la Muzeul Fogg, acum cîteva decenii, am găsit încă toate modele lui Bernini ascunse într-un depozit .Directorul nu îndrăznea să le expună!

Scanned with OKEN Scanner

la paroxismul devoţiunii vădit în fizionomie şi braţe.

Astfel, pe scurt, relaţia dintre *bozzetto* şi lucrarea executată ilustrează o îndepărtare decisivă de începuturile relativ clasice către un stil neclasic, pe de-a-ntregul personal şi cu încărcătură emoţională. E ceva tipic pentru modul de lucru al lui Bernini. Ori de cîte ori avem şansa de a verifica, vedem că, apucîndu-se de o nouă comandă, Bernini începea cu o figură clasică în gînd. Dar pe măsură ce procesul muncii pregătitoare se dezvolta, avea loc o abatere tot mai mare, pas cu pas, de la spiritul şi forma prototipului clasic.

În opera sa timpurie (dar mai puţin clar în operele mai tîrzii) referinţa la Antichitate se mai poate identifica şi în faza finală. Permiteţi-mi să vă reamintesc *David*-ul lui Bernini şi piesa antică aşa-numită *Războinicul Borghese* (aflată pe atunci în colecţia Borghese, iar acum la Luvru), sau capul lui Apolo din grupul *Apolo şi Dafne* din Galeria Borghese, şi pe acela al lui *Apolo Belvedere*.

În 1665, la Paris, Bernini a fost rugat să conferenţieze în faţa membrilor recent întemeiatei Academii Franceze. Faimoasa lui alocuţiune rostită acolo sună atît de conservator, încît unii critici moderni au susţinut că a avansat idei clasice doar ca să le facă plăcere gazdelor sale. Nimic nu poate fi mai departe de adevăr. Ca toţi bunii italieni, Bernini vedea în Rafael supremul artist şi, alături de cei mai mulţi artişti italieni, începînd din secolul al XV-lea, el considera autoritatea artei clasice ca indiscutabilă. Cred că vorbele spuse atunci ascultătorilor veneau din adîncul inimii: „În prima mea tinereţe am desenat mult după figuri clasice, iar cînd eram în impas cu prima mea statuie, mă duceam la *Antinous* [131] ca la un oracol". Se referea la o statuie din Colecţiile Vaticanului, în realitate un Mercur, foarte mult studiat pe atunci. Această figură l-a obsedat şi mult mai tîrziu, după întoarcerea de la Paris. Un studiu de nud [132] în vederea unuia din în-

Scanned with OKEN Scanner

gerii pentru Ponte Sant' Angelo arată că, în ciuda proporţiilor modificate, Antinous îi era încă viu în minte. Astfel, în conformitate cu vederile sale teoretice, începea, raţional şi obiectiv, prin a utiliza, dacă era cu putinţă, o operă antică venerată; pînă cînd ideea nu i se dezvolta, nu-şi dădea frîu liber impulsurilor imaginative şi subiective. Lucra apoi într-o stare de frenezie controlată în care se considera (după cum a relevat nu o singură dată) drept unealtă a harului divin, şi în această stare îşi crea într-o succesiune rapidă nenumăratele schiţe şi modele de lut.

În cazul bustului lui Ludovic al XIV-lea [figura 1], putem verifica fiecare etapă pregătitoare. Unele din ele sînt atît de interesante, încît trebuie menţionate aici. Chiar înainte de a i se confirma comanda bustului, Bernini a început să facă modele de lut în scopul de a studia atitudinea generală a bustului, fără a se preocupa de asemănare. La scurt timp după aceea regele i-a dat comanda şi Bernini s-a dus să-l vadă la Saint-Germain. Cu ocazia acestei vizite şi-a altora care au urmat, l-a schiţat pe rege în timp ce juca „tenis" sau prezida consiliile de miniştri. Susţinea că personalitatea unui om nu se poate revela într-o poză artificială şi voită, ci numai cînd îşi vede de îndeletnicirile obişnuite. Dorea să-l vadă pe modelul său mişcîndu-se deoarece — spune el — mişcarea scoate la iveală toate acele calităţi care sînt ale lui şi numai ale lui.

Din nefericire, nici una din schiţele rapide făcute după rege nu a fost descoperită pînă în prezent, dar ne putem face o idee despre cum trebuie să fi arătat. A supravieţuit o schiţă [133] pentru bustul cardinalului Scipione Borghese, executat cu mai bine de treizeci de ani mai înainte: am putea-o numi o asemănare grăitoare a subiectului; ochiul scînteiază şi gura e gata să se deschidă. În mod remarcabil, aceeaşi vioiciune emană şi din bustul de marmură al cardinalului.

Bernini a vorbit deseori şi liber despre metodele sale de a menţine prospeţimea schiţelor în operele terminate. Arăta că face schiţe spontane

Scanned with OKEN Scanner

ale regelui ca să se pătrundă de trăsăturile acestuia, dar că nu întrebuința niciodată schițele în timp ce lucra la marmură. A lucra după schițe nu însemna nici referire la natură, nici la o idee pe care și-o făurise în minte, ci la o abstracție, comentariul lui în această privință fiind: „Nu vreau să mă copiez pe mine însumi, ci să creez un original".

Munca pregătitoare pe bază de schițe și modelele de lut avea două scopuri diferite. Schițele îl familiarizau cu trăsăturile fizionomice individuale ale regelui, pe cînd modelele de lut clarificau ceea ce el numea „ideea lui generală". Ideea generală se referea la exprimarea vizuală a unor concepte ca măreția, nobleța, eroismul și maiestatea. Exprimarea acestor noțiuni depindea de poza și așezarea capului, de aranjamentul draperiei etc. și toate acestea erau într-o anumită măsură distincte de portretizarea fizionomiei individuale a regelui.

Primul model de lut a fost gata a doua zi după ce i se dăduse comanda. Știm că modelele de lut i-au luat cu totul optsprezece zile, ceea ce ne dovedește că a găsit cea mai clară formulă pentru ideea lui de eroism și măreție. În acest caz particular nu a fost necesar nici un model mare corespunzător dimensiunilor bustului de marmură. Degroșarea blocului de marmură a fost încredințată colaboratorului devotat al lui Bernini, Giulio Cartari. Apoi lucrul a fost preluat de Bernini însuși care a cioplit bustul în aproape patruzeci de zile. A lucrat direct în marmură, fără a recurge la schițe sau modele. Regele i-a pozat însă de treisprezece ori și, în cursul acestor ședințe, Bernini lucra pe rînd la toate fețele bustului, direct în marmură — performanță temerară de care doar puțini sînt în stare sau se hazardează s-o încerce.

Rolul jucat de modelele de lut a fost de maximă importanță pentru Bernini. El susținea că dacă ideea generală (sau, am putea spune noi, conceptul întrupat în bust) e insignifiantă, atunci și cel mai izbutit detaliu va apărea tot insigni-

Scanned with OKEN Scanner

fiant; la început asemănarea e mai puţin importantă decît expresia generală care constituie problema centrală a unui portret. Detaliile însă nu pot fi redate satisfăcător decît printr-o muncă ulterioară făcută după modelul viu.

Vreau acum să întregesc ceea ce am aflat din munca pregătitoare pentru bustul lui Ludovic al XIV-lea întorcîndu-mă la îngerii pentru Ponte S. Angelo, din cauză că ni s-a păstrat o mare serie de modele pentru ei. Mai întîi, trebuie să rezum istoria acestei comenzi. În toamna anului 1667, Papa Clement al IX-lea a hotărît să înfrumuseţeze Ponte S. Angelo, peste care se ajunge la Sfîntul Petru şi la Vatican venind dinspre oraş. Pe pod urmau să fie plasaţi zece îngeri colosali meditînd asupra instrumentelor Calvarului. Bernini avea să conducă lucrările şi cei mai proeminenţi sculptori romani au fost invitaţi să participe. Cu acest prilej au fost executaţi doisprezece îngeri. Cei doi ciopliţi de Bernini însuşi [134, 135] (cu ajutorul unor colaboratori însă) n-au fost aşezaţi niciodată pe pod; cînd papa i-a văzut în atelierul lui Bernini, a cerut ca opere de-o asemenea calitate să nu fie expuse vitregiilor vremii. Au fost duşi de aceea în biserica S. Andrea delle Fratte, unde au rămas pînă în zilele noastre. Faptul acesta a făcut necesare două copii de înlocuire pentru pod, dar una din ele a fost realizată în secret în mare măsură de către Bernini însuşi. Această figură, încă *in situ*, nu e o copie, ci o creaţie originală. Ne putem astfel aştepta la studii pregătitoare făcute de Bernini nu numai pentru cei doi îngeri din Fratte, ci şi pentru îngerul ulterior, de pe pod.

Cele două marmuri din S. Andrea delle Fratte nu reprezintă o pereche complementară; accentul e pus mai degrabă pe contrastele în expresie, proporţie şi tratamentul vestimentaţiei. *Îngerul cu coroana de spini* [134] e oarecum masiv şi combină draperia umflată de vînt (şi utilizată anterior de către Bernini şi la îngerii pentru Catedră) cu arcul temerar protuberant al draperiei ce reia forma coroanei şi aproape taie în două

Scanned with OKEN Scanner

corpul. Celălalt înger, care ţine inscripţia [135], manifestă o stare sufletească puternic emoţională, aproape nevrotică, are proporţii extrem de suple şi e îmbrăcat foarte potrivit într-o mantie cu falduri care se frîng, se ghemuiesc şi se răsucesc în configurări nervoase.

Atitudinile capetelor şi braţelor arată ca şi cum îngerii ar alcătui contrapărţi echilibrate, dar observaţia nu e valabilă în ceea ce priveşte picioarele: în ambele cazuri piciorul susţinător e stîngul, iar dreptul e liber. Aceasta duce la o asimetrie neliniştitoare, deoarece un înger îşi ţine simbolul deasupra piciorului liber, celălalt deasupra piciorului susţinător. Or, *bozzetti* nu lasă nici o îndoială că Bernini a proiectat la început aceşti îngeri ca pe o pereche complementară. Într-un *bozzetto* pentru *Îngerul cu inscripţie* [136] (aflat în Palazzo Venezia, Roma) şi un studiu pentru *Înger cu coroana de spini* [137] (de la Fogg Museum of Art, Harvard), figurile îngerilor sînt perfect complementare: amîndoi îşi ţin simbolul deasupra piciorului liber.

În acest stadiu, Bernini a vrut să-şi îmbrace îngerii în veşminte relativ neagitate, ca dintr-o muselină de mătase precum acela de pe *bozzetto*-ul din Palazzo Venezia. O schiţă rapidă de la Leipzig ne arată că la fel stăteau lucrurile şi în cazul Îngerului cu coroana. Apoi însă simetria heraldică începe să se strice. Veşmintelor li se imprimă accente mai puternice, foarte depărtate de orice prototipuri clasice. Prin alte stadii ulterioare, simetria bilaterală a fost transformată în contrastele turbulente pe care le vedem în marmuri.

În cursul proiectării celui de-al doilea *Înger cu inscripţie* de pe pod, Bernini nu a mai gîndit în termeni de creaţie dublă. Astfel că în această lucrare a combinat trăsături caracteristice ambilor îngeri anteriori. Putem urmări dezvoltarea lor în două *bozzetti*, dintre care unul se află la Leningrad [138].

Tocmai în procesul de producere cu o incredibilă viteză a succesiunii de modele-schiţe din lut, Bernini lăsa în urmă drumurile bătătorite şi-şi

Scanned with OKEN Scanner

găsea propriile lui soluţii, noi, proaspete şi stimulante, la numeroase probleme vechi. Deşi lucra marmura cu o uşurinţă şi o perfecţiune pe care numai Michelangelo i le-ar fi putut egala, deşi a fost unul din cei mai mari cioplitori ai tuturor timpurilor, el n-a avut nici urmă din atitudinea învechită faţă de blocul de marmură, de veneraţie faţă de acesta; între el şi Michelangelo înţelegerea ar fi fost dificilă, deoarece Bernini considera că una din cele mai mari realizări ale sale era aceea de a fi făcut marmura la fel de flexibilă ca şi ceara.

La aceste observaţii nu vreau să mai adaug decît că *bozzetti* realizate de Bernini au o minunată prelucrare a suprafeţei. Cu cîteva excepţii, modelele lui sînt extrem de sumare, indiciu al grabei care-l mîna fără istov. Ne imaginăm cum încercau degetele lui agile să ţină pasul cu imaginile care-l asaltau. Lucra cu o gradină fină şi cu degetele mari, şi pe modelele lui urmele de degete şi de unealtă apar deseori alături. Găsim aceste urme chiar pe unul sau două bronzuri, dovadă decisivă că tiparele au fost făcute după un *bozzetto* din teracotă făcut de mîna lui. Vreau să închei studiul despre Bernini cu ilustrarea unui asemenea caz. La îndemnul Papei Urban al VIII-lea, Bernini a ridicat în basilica Sfîntul Petru un mormînt pentru Contesa Matilda [139], acea binefăcătoare a papalităţii din secolul al XII-lea, care determinase supunerea împăratului german Henric al IV-lea faţă de Papa Grigore al VII-lea la Canossa. Bernini a interpretat-o pe Matilda ca pe o personificare a papalităţii, ţinînd cheia Sfîntului Petru în mîna stîngă şi susţinînd cu braţul stîng tiara papală, iar în mîna dreaptă întinzînd bastonul puterii temporale. Cinci bronzuri ale acestei figuri au devenit cunoscute în ultimii ani [140]; toate sînt înalte de 40,6 cm şi au fost turnate cu certitudine după acelaşi tipar. Într-un asemenea caz se pune întrebarea, firește, dacă bronzurile sînt reducţii ulterioare ale marmurii colosale (aşa ar fi normal) sau dacă derivă dintr-un model pregătitor pentru figura de mar-

Scanned with OKEN Scanner

mură. Există raţiuni copleşitoare în favoarea ipotezei că aceste bronzuri au fost făcute pe un tipar luat după un *bozzetto*. Chiar o examinare fugară arată că bronzurile nu sînt pe de-a-ntregul conforme cu marmura. Proporţiile bronzurilor sînt mai suple, există diferenţe minore în aranjarea rochiei şi a mantiei Matildei ş.a.m.d. Ştim dintr-un document în care Bernini îşi preciza contribuţia proprie la mormînt că, printre altele, a făcut mici modele pentru toate figurile de la mormînt, şi pentru bronzuri a servit probabil modelul final făcut de el pentru contesă. Toate bronzurile arată urmele gradinei fine, mai evident în spate jos [141]. Mai sus, se pare că a netezit urmele de daltă cu degetul, pentru a produce un pliu lat şi concav pe toată lungimea spatelui, între guler şi urmele de unealtă. Astfel, noul tip de model-schiţă poate influenţa uneori pînă şi textura de suprafaţă a bronzurilor. E necesară o examinare atentă a detaliilor aparent nesemnificative dacă vrem ca un mic bronz să-şi dezvăluie secretele.

În 1666 a fost fondată Academia Franceză de la Roma. Cu puţin timp înaintea acestei date, Bernini se întorsese de la Paris şi de vreme ce regele îi făgăduise o pensie (care, la insistenţele artistului, i-a şi fost plătită mai mult sau mai puţin regulat), Colbert s-a gîndit că bătrînul maestru ar putea să şi facă ceva pentru banii aceştia, supraveghind noua instituţie şi pe elevii ei. Într-o scrisoare din 30 decembrie 1669 Bernini i-a promis lui Colbert că îi va lăsa pe studenţii Academiei să lucreze la marmura statuiei ecvestre monumentale a lui Ludovic al XIV-lea pe care o realiza tocmai atunci [142]. Cînd această lucrare ghinionistă, care l-a ţinut ocupat pe bătrînul maestru din 1669 pînă în 1677, a ajuns la Paris în 1685 (la cinci ani după moartea lui Bernini), Ludovic a fost atît de nemulţumit, încît cu greu a fost convins să n-o distrugă, cu condiţia de-a fi surghiunită în cel mai îndepărtat colţ al parcului de la Versailles, unde stă şi astăzi, şi de-a

Scanned with OKEN Scanner

fi transformată într-un Marcus Curtius. Girardon a dus la bun sfîrşit această sarcină ingrată.

Gustul se schimba. Franţa era în ascendenţă în dauna Romei şi chiar în Roma influenţa franceză creştea rapid. Datorită existenţei Academiei, mulţi sculptori francezi au năvălit la Roma, adesea nu doar ca să studieze, ci şi ca să stea acolo. Mulţi s-au aclimatizat pe deplin şi au primit comenzi importante, alţii s-au întors în Franţa, fără a uita vreodată experienţa lor de la Roma din vremea anilor lor de formare. În pofida predilecţiei franceze pentru statuaria antică, ei au fost receptivi acum faţă de cuceririle lui Bernini şi l-au înţeles. Abatele François Raguenet, istoric şi membru al Academiei franceze, a publicat în 1700 o carte intitulată *Monumentele Romei sau descrieri ale celor mai frumoase opere*. A semnalat operele lui Bernini îndeosebi pentru alegerea de către el a clipei trecătoare şi tratarea texturii la statuile sale: „A tratat marmura cu o asemenea gingăşie de parcă ar fi avut de-a face cu ceară sau de-a dreptul cu carne". Cît de aproape e observaţia aceasta de intenţia lui Bernini şi cît de mult au profitat francezii de pe urma acestei recunoaşteri în tot veacul al XVIII-lea! Dar în multe privinţe ei şi-au urmat propriul lor drum.

Cîteva observaţii dispersate vor clarifica, sper, unele aspecte ale sculpturii din secolul al XVIII-lea. Mă voi concentra asupra a trei sculptori care, după mine, prezintă un interes deosebit. Primul şi cel mai bătrîn din acest grup este Edmé Bouchardon. S-a născut în 1698 (exact la o sută de ani după Bernini) şi a murit în 1762. A studiat sub îndrumarea lui Guillaume Coustou, nepotul lui Coysevox. S-a dus la Roma în 1723 şi a stat acolo nouă ani. În timpul ultimilor cinci ani ai şederii sale devenise atît de bine cunoscut, încît i s-au încredinţat comenzi peste comenzi. În 1730 i s-a cerut chiar să facă un portret al papei în funcţie pe atunci, Clement al XII-lea, care ni s-a păstrat atît sub forma modelului mare, cît şi a lucrării finite în marmură (în De Young Memorial Museum, San Francisco, şi Galleria Corsini,

Scanned with OKEN Scanner

Florența). În 1632 s-a întors la Paris unde îl aștepta o activitate fără preget. Se remarcă trei dintre operele sale: La Fontaine de Grenelle, executată între 1739 și 1745 (bine cunoscută oricărui vizitator al Parisului), *Cupidon*-ul de la Luvru și statuia ecvestră a lui Ludovic al XV-lea pentru Place de la Concorde, distrusă în timpul Revoluției.

Voi lăsa la o parte La Fontaine Grenelle și voi trece numaidecît la *Cupidon*-ul de marmură [143], surprins în timp ce își ciopleşte arcul din măciuca lui Hercule. Bouchardon a primit comanda în 1740; a început să lucreze în 1745 și a executat marmura între 1747 și 1750. Figura era inspirată de cupidonii clasici pe care Bouchardon îi văzuse la Roma, cum ar fi *Cupidon încordîndu-și arcul*, aflat acum la Luvru (copie romană după o operă grecească din a două jumătate a secolului al IV-lea î.e.n.) sau unul asemănător cu brațe restaurate, aflat acum la British Museum.

Menționez aceste lucrări antice ca termeni de comparație spre a sesiza problema reală a lui Bouchardon. Pentru marii sculptori francezi din veacul al XVIII-lea continua să fie valabilă axioma că o figură trebuie să aibă vederi nenumărate. Falconet, un sculptor despre care voi vorbi ceva mai încolo, părea că-l repetă pe Cellini cînd scria: „Dacă sculptorul a redat bine o vedere a operei sale, a îndeplinit abia o parte din lucrarea lui. Căci opera trebuie să aibă tot atîtea puncte de vedere cîte punote sînt în spațiul din jurul ei". În conformitate cu acest principiu, sculptorii francezi din acea perioadă își studiau modelul din toate unghiurile în atitudinea piesei pe care urmăreau s-o realizeze în sculptură.

Bouchardon a fost un mare și neobosit desenator, dar desenele lui nu vădesc focul inspirației unui Bernini. Ele sînt consemnări meticuloase și oneste, rezultat al unei temeinice educații academice. Din fericire, un mare număr de desene ale lui au supraviețuit. O planșă caracteristică cuprinde șase studii de nud după model în atitudi-

Scanned with OKEN Scanner

nea marmurii. Evident, modelul rămînea staţionar; Bouchardon s-a deplasat în jurul lui şi a desenat toate aceste profile — de care a fost mulţumit. Ştim că studiile de nud fuseseră precedate de un model-schiţă; ele au fost urmate de un *bozzetto* de 61 cm, iar acesta, la rîndul său, de un model în mărime reală de aproximativ 1,68 m.

Concepţia picturală cu o singură vedere a lui Bernini nu-i atrăgea pe Bouchardon şi pe alţii ca el. Ei s-au întors la principiile care-i inspiraseră pe manieriştii de la finele secolului al XVI-lea. De fapt, în bună parte din sculptura secolului al XVIII-lea se poate identifica o notă manieristă, şi nu numai în Franţa. Pot adăuga că întoarceri la operele şi ideile manieriste se pot găsi şi în pictura şi arhitectura din veacul al XVIII-lea. Multifacialitatea figurii lui Cupidon nu e un fapt izolat în opera lui Bouchardon. Există la Luvru nu mai puţin de 399 de desene pentru monumentul distrus al lui Ludovic al XV-lea. Şi de astă dată Bouchardon a studiat un model văzut în aceeaşi poziţie, din unghiuri diferite. A aplicat aceeaşi metodă şi calului şi nu numai întregii figuri a calului, ci şi unor părţi, capul, picioarele cu copitele şi pîntecul.

Al doilea sculptor despre care vreau să discut pe scurt e Jean-Baptiste Pigalle, născut în 1714 şi mort în 1785. E poate mai puţin cunoscut decît Bouchardon sau Falconet, dar este, după opinia mea, un artist absolut de prim rang. Născut într-o familie de pietrari, începuturile i-au fost foarte modeste. Jean-Baptiste Lemoyne, un mare profesor şi educator al unei întregi generaţii de sculptori, l-a primit în atelierul său. Pe vremea aceea, tînărul era departe de a străluci (Diderot l-a botezat „*mulet de la sculpture*"). Nu a cîştigat un premiu al Romei, dar a izbutit să ajungă acolo, stînd trei ani, între 1736 şi 1739. În cursul călătoriei de înapoiere, s-a oprit la Lyon vreme de un an şi jumătate. Deşi ştim puţine lucruri despre perioada sa romană şi lyoneză, nu încape nici o îndoială că Roma l-a format. Abia atunci

a început să-şi fructifice bogatele posibilităţi. În 1744 a fost ales membru al Academiei; lucrarea lui de recepţie a fost un *Mercur*, la care mă voi referi îndată. După aceea a fost angajat de Ludovic al XV-lea şi doamna de Pompadour. În 1752 a fost făcut profesor la Academie; în 1777 a fost numit rector, iar în 1785, anul morţii sale, i-a fost acordată cea mai înaltă onoare, preşedinţia.

Mercur legîndu-şi aripile [144] a stabilit reputaţia lui Pigalle. După toate probabilităţile, splendidul model de teracotă, aflat acum la Metropolitan Museum, a fost făcut la Roma. Piesa reprezintă o transpunere extraordinar de inteligentă a unor reminiscenţe clasice. Într-un anumit sens, ea are trei focare, ceea ce este cu totul neclasic şi, în acelaşi timp, total nebernineşc. Un focar e privirea îndreptată spre exterior: Mercur observă o situaţie care-i impune participarea şi-l îndeamnă să fie gata de acţiune. Nu se poate să nu te ducă gîndul la *Mercurul* lui Rafael din Farnesina şi e posibil, într-adevăr, ca tocmai acea impresie să-l fi stimulat pe Pigalle să-şi încerce mîna pe această temă. Al doilea focar e operaţia de rutină a legării aripii. Ea nu necesită nici o atenţie din partea zeului, dar există o intensă concentrare plastică în locul unde zeul îşi prinde legăturile, după moda din Olimp. Două braţe şi un picior se unesc în acest punct nodal. Al treilea focar e celălalt picior, aşezat mult înapoi, cu talpa ridicată în aşa fel, încît avem senzaţia că Mercur o va rupe la fugă în clipa următoare. Găsim astfel aici raporturi compoziţionale şi psihologice de o mare complexitate şi de o incitantă varietate, iar redarea sculpturală e atît de satisfăcătoare şi de convingătoare, încît francezii au privit întotdeauna această figură ca pe unul din vîrfurile sculpturii din veacul al XVIII-lea. Voltaire, în al său *Le Siècle de Louis XIV*, menţionează doar două sculpturi sub domnia lui Ludovic al XV-lea, una din ele fiind *Mercur* a lui Pigalle.

Aceasta a fost figura pe care Pigalle a executat-o în marmură în 1744 ca lucrare de recepţie

pentru Academie. Această piesă, aflată acum la Luvru, e ceva mai mult decît o statuetă: e înaltă doar de 58,4 cm. Figura 145 arată marmura dintr-un unghi de vedere ușor diferit de teracotă și dovedește că organizarea atitudinii și a mișcării figurii a fost dictată de dorința de a produce o operă cu un număr infinit de vederi. Problema sculpturală era identică cu aceea pusă de *Cupidon*-ul contemporan al lui Bouchardon. La cererea lui Ludovic al XV-lea, Pigalle a produs în 1748 o versiune mare în marmură (de peste 1,80 m) ca piesă însoțitoare a unei Venus de mărime aproape egală. Ambele piese au fost trimise de Ludovic al XV-lea în dar regelui Prusiei Frederic cel Mare și au fost expuse la început în parcul castelului Sans-Souci, pînă cînd au fost transferate la Muzeul din Berlin.

Aș vrea să discut acum un aspect cu totul diferit al artei lui Pigalle. În aprilie 1770 un grup de *philosophes*, printre care Diderot, Grimm, d'Alembert, Marmontel, lua masa la doamna Necker și hotăra că sosise momentul să-i ridice o statuie de marmură lui Voltaire și să strîngă banii necesari prin subscripție publică. Legătura cu Pigalle fusese luată înainte cu cîteva zile. În timpul acestui dineu istoric a fost înfățișată și discutată macheta lui (acum în Muzeul din Orléans). Două lucruri sînt remarcabile în legătură cu acest model. În primul rînd, e un model-schiță tipic ce duce mai departe o tradiție de care ne-am ocupat. Pigalle face însă un pas mai departe: te gîndești la viitor, la Carpeaux și Rodin. Încă și mai captivantă e nuditatea lui Voltaire. Cred că nimeni înainte nu se mai gîndise să ridice un monument în cinstea unui scriitor încă în viață. Dar să-l mai și concepi ca nud nu putea fi decît pricină de scandal universal. O asemenea concepție cerea curaj, robustețe, gust, tact și eliberare de convenții. Ideea a fost, firește, a lui Diderot, dar Pigalle și-a însușit-o pînă-ntr-un capăt de ață. La masă s-au făcut auzite cîteva proteste înăbușite. Diderot și Pigalle au fost însă de neclintit.

Pigalle a promis că se va duce la Ferney cît mai curînd cu putință ca să-i facă portretul lui Voltaire. Voltaire i-a trimis doamnei Necker un bilet spiritual și amuzant, întrebînd-o de ce venise Pigalle ca să-i modeleze fața — pentru că mai întîi ar fi trebuit să aibă o față! În cazul lui și la vîrsta de șaptezeci și șase de ani, abia întremat după o boală, ar fi fost greu de ghicit unde-i era fața, și așa mai departe. Voltaire se așteptase la o apoteoză și a fost șocat cînd a aflat că urma să apară gol. Era teribil de speriat că avea să fie expus ridicolului. Colac peste pupăză, s-a aflat că Pigalle angajase ca model pentru corpul gol al lui Voltaire pe un bătrîn soldat din Războiul de șapte ani. Nici încercările de convingere, nici protestele majorității celor ce participaseră la subscripție n-au avut nici cel mai mic succes: Pigalle nu vedea nimic altceva decît goliciune eroică — anticipare a Revoluției și-a Imperiului. Marmura a fost terminată în 1776 și a avut, cum era de așteptat, o presă groaznică. Contemporanii lui au obiectat împotriva goliciunii și a goliciunii neatrăgătoare a unui bătrîn, un *squelette vivant* pe deasupra. Mai tîrziu, neoclasiciștii n-au putut înghiți realismul figurii. Nimeni nu se încumeta să instaleze statuia. O vreme a zăcut ascunsă în castelul unui strănepot, la țară. În cele din urmă a fost pusă într-un colț întunecos din *Bibliothèque de l'Institut*, și tot acolo stă și azi, pe un coridor. Rodin a fost poate singurul ins capabil să aprecieze calitățile acestei opere. În orice caz, monumentul său pentru Victor Hugo, cu poetul nud, pare a se situa în descendența directă a lui Pigalle și, în treacăt fie spus, a întîmpinat dificultăți nu mai puțin serioase decît acela al lui Pigalle.

Un alt model de teracotă al lui Pigalle e încă și mai apropiat de Rodin [146]. A fost făcut pentru un monument al lui Ludovic al XV-lea și se găsește acum în Muzeul din Orléans. Statuia regelui, reprezentat într-un costum roman oarecum fantezist, a fost începută în 1756 și dezvelită în 1765 în Place Royale la Reims. La poalele sta-

Scanned with OKEN Scanner

tuiei erau două figuri de bronz personificînd alegorii neobișnuite, și anume „Dulceața Cîrmuirii" și „Fericirea Poporului" sub un monarh care prefera laurilor victoriei binecuvîntările păcii. Acest nou tip de alegorie pacifistă prerevoluționară era în vogă pe atunci. Falconet și Houdon, pătrunși și ei de spiritul enciclopediștilor, interpretau monumente publice în termeni asemănători. Ca toate monumentele regale din Franța, și acela al lui Pigalle a fost distrus în timpul Revoluției. Destul de ciudat însă, vandalii au trecut cu vederea cele două alegorii, care există încă. Și-au dat poate seama că aceste alegorii erau creații în chiar spiritul lor. Pe cînd lucra la monument, Pigalle i-a scris o scrisoare lui Voltaire (23 iulie 1763) în care îi spunea că datorează operei lui ideea înlocuirii vechiului tip de sclavi în lanțuri de la poalele monumentelor regale cu acest nou tip (după cum spune el) de figuri emblematice. „Fericirea Poporului" e reprezentată de un burghez fericit („*citoyen*") ce se bucură de o liniște netulburată în mijlocul a tot soiul de avuții. Astfel, încă de pe vremea lui Pigalle, această figură a fost totdeauna cunoscută ca *le citoyen*.

Modelul revelă limpede cît de rapid a fost edificat cu bulgări de pămînt umed. Aparența unui asemenea model depășește toate posibilitățile unui Giovanni Bologna sau ale unui Bernini. E o splendidă ilustrare a definiției date de Michelangelo modelării: „ceea ce se face prin adăugare".

Am ajuns la perioada Revoluției, și o examinare a lui Falconet, al treilea soulptor francez despre care doresc să discut, ne va aduce într-un contact și mai strîns cu gîndirea lui Diderot și a enciclopediștilor.

10.
FALCONET, WINCKELMANN, CANOVA, SCHADOW

Etienne-Maurice Falconet (1716—1791) e la fel de puţin cunoscut în afara Franţei ca şi Pigalle. Aceşti doi sculptori au fost aproape exact contemporani, Falconet fiind cu doi ani mai tînăr. Ei au avut anumite experienţe comune. Ca şi Pigalle, Falconet provenea dintr-o familie de simpli meşteşugari şi nu avea decît o educaţie foarte sumară. Ca şi Pigalle, a fost ucenic la Lemoyne şi din momentul în care a intrat în atelierul lui Lemoyne pe la 1734, rămînînd cu el pînă în 1745, cei doi tineri au fost colegi cel puţin doi ani (Pigalle a plecat în Italia în 1736).

Fireşte, drumurile lor s-au încrucişat mai tîrziu, dar atunci erau mai degrabă rivali decît prieteni. Spre deosebire de Pigalle, Falconet era o persoană extrem de dificilă, egocentric, sigur de sine, certăreţ, violent în ieşirile lui împotriva oamenilor şi opiniilor cu care nu era de acord. Cariera lui a fost extrem de lentă; abia în 1754 a fost ales membru al Academiei; şapte ani mai tîrziu a fost făcut profesor în Academie. N-a primit niciodată vreo comandă importantă din partea Coroanei. Datorită patronajului doamnei de Pompadour a fost numit însă director al atelierului de sculptură al Manufacturii de porţelan de la Sèvres, post pe care l-a ocupat din 1757 pînă în 1766. În această perioadă a creat modele fermecătoare pentru figurine de porţelan şi delicioase figuri rococo mici precum *Cupidon ame-*

ninţînd din 1758 [147]. Asemenea statuete se numără printre cele mai graţios desăvîrşite opere din veacul al XVIII-lea. Nu trebuie să mai menţionez că toate aceste opere prezintă un număr nesfîrşit de vederi, în conformitate cu opinia lui că „opera sculptorului trebuie să aibă tot atît de multe puncte de vedere cîte puncte sînt în spaţiul din jurul ei".

În aceeaşi perioadă (între 1753 şi 1766) a avut şi o comandă de sculptură monumentală, decorarea cu opt statui a două capele din biserica Saint-Roch din Paris. Dintre acestea, figura lui *Hristos în agonie* [148] e singura care a supravieţuit. S-a observat că această figură a fost puternic influenţată de *Tereza* lui Bernini. Louis Réau, în monografia lui fundamentală despre Falconet, scria: „Capul lui Iisus care se abandonează, ochii închişi, gura pe jumătate deschisă, mîinile atîrnînd moi cu degetele vlăguite... totul e copiat sau transpus după Sfînta Tereza. Falconet... continuă să fie aici un discipol fidel al lui Bernini". Observaţia e bună, dar niţel exagerată: transpunere mai degrabă decît copiere e cuvîntul exact. Opera lui Bernini, vibrînd de emoţie, a fost atenuată, simplificată, raţionalizată; climaxul extazului a fost înlocuit cu epuizarea fizică şi emoţională. Rămîne însă faptul că Bernini continua să fie marele termen de referinţă cînd era vorba de sculptură la scară monumentală.

Acest om arţăgos, nesociabil, era un ins extraordinar, cu o minte neobişnuită. Era o mare forţă intelectuală; printre sculptori a fost unic în secolul al XVIII-lea. Pe la treizeci de ani a început să se adîncească în studii. A învăţat latineşte, italieneşte şi puţin greceşte şi trebuie să fi devenit un clasicist desăvîrşit, de vreme ce l-a tradus şi adnotat pe Pliniu. Lecturile lui contemporane erau largi şi critice. O privire asupra operelor sale complete publicate de el însuşi în şase volume în 1781 dă impresia unui om nemaipomenit de vioi, sigur de el şi de cauza lui, care nu se sfieşte să încrucişeze spada cu toată lumea. Morţii (din fericire pentru el) nu puteau răspunde. A încercat să

arate că vestitele opere ale lui Fidias — statuile lui Zeus și Atenei din respectivele lor temple de la Olimpia și Atena — n-au putut fi frumoase cu nici un chip; că Cicero nu a fost cunoscător în pictură și sculptură. L-a atacat pe Lord Shaftesbury (de mult decedat) pentru îndrumările tipărite date pictorului napolitan Paolo de Matteis pentru realizarea unei picturi înfățișîndu-l pe *Hercule la răspîntie;* l-a atacat pe Daniel Webb, autorul unei *Cercetări despre frumusețile picturii.* A avut dispute literare cu Mengs și alții, și i-a criticat în eseuri publicate pe oameni cum ar fi contele de Caylus, Lessing, faimosul italian contele Algarotti, și chiar pe Voltaire, ca să pomenim numai cîteva nume bine cunoscute.

Cea mai mare împlinire a lui Falconet a fost prietenia lui strînsă cu Diderot: ea a durat cîțiva ani, dar s-a sfîrșit printr-o ruptură. Corespondența lor, dintre 1765 și 1773, e foarte importantă atît pentru gîndirea lui Diderot cît și pentru aceea a lui Falconet. Oricît de interesante ar fi însă problemele care-i preocupau (astfel, de pildă, în ce măsură operele de artă sînt create ținîndu-se seama de posteritate), ele pot fi trecute cu vederea în contextul nostru. Ajunge să spunem că Falconet s-a identificat cu luminismul și cu modalitatea luministă. Citea cu aviditate scrierile filosofilor, îndeosebi pe cele ale lui Voltaire, dar nu a contribuit activ la controversa lor despre religie, organizații politice, societate, educație și altele. Preocuparea lui exclusivă erau artele și, în abordarea lor, el respingea metafizica și estetica abstractă și proceda printr-o metodă empirică de cercetare și prin demonstrație. Ca și „filosofii", era antiautoritar și critic al tradiției. „Trăim în secolul luminii (*de la lumière*)", exclama el, „sau cel puțin în secolul în care căutarea ei temerară nu e privită ca o crimă".

În încercarea sa de a-l elibera pe artist de sub povara autorității, s-a ridicat împotriva anticomaniei și a luptat împotriva supunerii la normele clasice greșite. Principala sa *bête noire* a fost statuia ecvestră a lui Marc Aureliu de pe Capitoliu.

Scanned with OKEN Scanner

A nutrit un interes cu totul aparte pentru studierea calului din acest monument. Furia şi-a îndreptat-o împotriva profanilor care dau verdicte în domenii despre care nu ştiu nimic. Winckelmann e obiectul unei deriziuni speciale din cauză că a lăudat calul lui Marc Aureliu şi astfel Falconet a biciuit erudiţia stearpă a unui specialist în antichităţi care n-ar fi fost capabil să modeleze nici măcar urechea calului despre care emite judecăţi. După părerea lui Falconet, în Antichitate se realizaseră cai mai buni decît acela al lui Marc Aureliu; calul acesta e lipsit de graţie şi frumuseţe şi, în plus, mişcarea lui e incorectă. El aparţine unei perioade de declin artistic. În ultima parte a lucrării sale *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, se ridică împotriva erorilor răspîndite de critici atît de bine cunoscuţi ca Winckelmann, Moses Mendelssohn, contele de Caylus, Addison şi alţii.

Apogeul carierei de sculptor a lui Falconet şi împlinirea celor mai înalte aspiraţii ale lui au avut loc la Petersburg. Datorită legăturilor lui Diderot, Falconet a intrat în atenţia Ecaterinei a II-a. Ea îi admira pe oamenii Luminilor. Era favorabilă ideii de a-l angaja pe Falconet, deoarece vedea în el pe *„l'ami de l'âme de Diderot"*. Aşa că în 1766 l-a invitat să vină în Rusia pentru a face un monument ecvestru de bronz lui Petru cel Mare [149]. Falconet a făcut în acest scop un model mic chiar în acelaşi an. La începutul anului 1768 a lucrat la un model de ipsos de dimensiuni reale, pe care l-a terminat în 1770. A condus el însuşi operaţiile de turnare prin procedeul *cire perdue*. Turnarea a fost încheiată în 1778; în 1779 Falconet a plecat din Rusia înainte de dezvelirea statuiei.

Rezultatul a fost fără îndoială unul din cele mai mari monumente ecvestre ale tuturor timpurilor şi poate cea mai excepţională operă sculpturală din veacul al XVIII-lea. E remarcabil că sculptorul figurinelor de Sèvres şi al statuetelor rococo a fost capabil de o asemenea grandoare monumentală. Lunga mea introducere a fost, cred,

necesară în scopul de a înţelege implicaţiile acestei mari capodopere. De îndată ce Falconet a primit comanda, i s-au şi dat sfaturi bine intenţionate. Ministrul rus al artelor frumoase, Beţki, avea în vedere o operă în stilul şi de factura monumentelor ecvestre regale din Paris. În mod foarte tranşant, Falconet l-a informat pe ministru că el unul cunoaşte foarte bine proprietăţile subiectului său şi cere prin urmare libertatea de acţiune indispensabilă unei întreprinderi artistice încununate de succes. Au existat şi alte sugestii amicale, în special aceea de a şi-l lua drept model pe Marc Aureliu. Răspunsul lui Falconet a fost dat în *Observations sur la statue de Marc-Aurèle.* Pînă la urmă şi Diderot a avansat o idee mai puţin banală decît celelalte. El îşi întemeia concepţia pe un proiect neexecutat al lui Le Brun pentru o statuie ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea destinată Luvrului. Programul lui Diderot sună aproape ca o descriere a proiectului lui Le Brun, care ne e cunoscut din unele desene [150]. El scria:

„Arată-ţi eroul căţărîndu-se pe stînca abruptă, care serveşte drept soclu, şi silind barbaria să dea înapoi. Fă să ţîşnească jeturi de apă din crăpăturile stîncii şi colectează apa într-un bazin rustic şi sălbatic... Fă ca barbaria să apară cu părul pe jumătate despletit, pe jumătate strîns în cozi, cu trupul acoperit de o piele de animal, întorcîndu-şi privirea neîmblînzită către eroul tău şi ameninţîndu-l... Pe o latură a monumentului vreau să văd Dragostea Poporului cu braţele ridicate către legislatorul tău, urmîndu-l cu privirile şi cu binecuvîntările ei fierbinţi; de cealaltă parte, să fie Simbolul Naţiunii şezînd pe jos, bucurîndu-se liniştit de bună-stare, tihnă şi siguranţă. Aceste figuri aşezate astfel... vor alcătui un tot sublim şi vor prezenta un spectacol interesant din toate părţile."

Falconet i-a răspuns lui Diderot: „Acest monument va fi simplu. Personificări ale Barbariei, ale Dragostei Poporului şi Naţiunii nu vor exista. Asemenea figuri i-ar da poate monumentului un

aspect mai poetic. Dar cînd ai ajuns la vîrsta de cincizeci de ani în profesia mea, trebuie să simplifici proiectul dacă vrei să-ţi atingi cel mai înalt scop (*si on veut aller jusqu'au dernier acte*)".

Să adaug că însuşi Petru cel Mare este subiectul şi atributul acestui monument: nu rămîne decît s-o demonstreze. „Ţarul nu poartă sceptru. Ridică braţul drept într-un gest de binefacere faţă de ţara prin care călăreşte. Escaladează stînca, şi ea îi serveşte drept soclu şi este totodată emblema dificultăţilor biruite de el. De aici, mîna părintească, de aici galopul pe stînca povîrnită. Iată concepţia pe care mi-a oferit-o Petru cel Mare."

Adevărul curat e că, deşi Falconet nu l-a putut urma pe Diderot în conceperea unui monument alegoric demodat, i-a datorat totuşi ideea stîncii alegorice, şi această stîncă a dus înapoi, via Le Brun, pînă la statuia lui Ludovic al XIV-lea de Bernini, pe care acesta voia să o aşeze tocmai pe o asemenea stîncă. Inovaţia decisivă îi aparţinea lui Bernini, şi anume ideea de a înlocui soclul arhitectural tradiţional şi formal cu unul care să pară a fi o parte organică din natură. Pentru Bernini stînca avea, desigur, şi un înţeles emblematic. Era stînca abruptă a virtuţii, în vîrful căreia ajunsese Ludovic. Falconet a raţionalizat acest concept, menţinîndu-se însă tot în orbita alegoriei baroce. Mai mult încă. Într-un desen de Losenko după modelul de ghips al monumentului lui Falconet se poate zări clar un şarpe făcînd legătura între potcoavele şi coada calului. Falconet a pretins că acest element îi era necesar pentru echilibrarea statuiei, dar în acelaşi timp şarpele era menit să fie şi semnificativ: el reprezintă invidia pe care a bravat-o Petru.

În ciuda legăturilor cu trecutul, interpretarea fundamentală a monumentului e fără precedent: şi anume, reprezentarea monarhului în veşminte idealizate, dar obişnuite, fără nici un fel de accesorii marţiale şi fără sprijinul unor personificări — glorificarea lui pur şi simplu ca binefăcător paşnic al poporului său, călărind prin regatul său, ilustrînd acea parte a carierei care, cu vorbele lui

Falconet, „a fost extrem de folositoare pentru propăşirea umanităţii".

Vedem astfel cum o ideologie luministă, accentul pus pe eroul pacific şi antieroic structurează monumentul acesta (Voltaire îi scrisese Ecaterinei a II-a: „Legiuitorii au primul loc în templul gloriei").

În ciuda datoriei contractate de Falconet faţă de Bernini, el privea monumentul ecvestru al lui Bernini ca pe un eşec total: „una din cele mai proaste şi mai impertinente producţii ce se pot vedea în sculptură". Pe lîngă unele critici raţionale, Bernini i-a displăcut poate dintr-o serie de raţiuni colorate afectiv, una fiind cu siguranţă aceea că temperamentul înflăcărat al italianului îi era străin. Comparat cu dinamicul baroc tîrziu al lui Bernini, *Petru cel Mare* al lui Falconet pare aproape neoclasic. Într-adevăr, o analiză revelează procedura raţionalistă a lui Falconet. De pildă, silueta stîncii urmează exact silueta calului; în plus, văzut din profil, monumentul insuşi se înscrie într-o formă triunghiulară care e reluată în triunghiul format de stîncă. Falconet a comentat aceste puncte. „Galopul calului meu", spunea el, „ridică trupul calului cu zece grade deasupra orizontalei, înălţare ce corespunde unui galop în realitate. Linia corpului calului merge paralel cu linia solului pe care galopează calul; panta e acolo tot de zece grade." Asemenea mijloace au potenţat impresia de simplitate şi unitate.

Sculptorul baroc căruia Falconet i s-a consacrat în întregime a fost Pierre Puget (1620—1694), care se formase la Roma sub îndrumarea lui Bernini şi Cortona, practicînd ulterior un fel de baroc italian tîrziu, controlat, care-i făcuse opera inacceptabilă la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Puget a fost fără doar şi poate cel mai bun sculptor francez al perioadei lui, şi tocmai imensa vigoare a realizării lui, domesticită de o insistenţă asupra siluetei clare, asupra unor direcţii puternice şi simple şi asupra unei anumite angularităţi a compozitorilor lui a fost ceea ce i-a plăcut enorm lui Falconet. „Cine nu observă oare cum circulă

Scanned with OKEN Scanner

sîngele prin vinele lui Milo al lui Puget", exclama Falconet. Principalul maestru al acestui *étonnant* Puget, spunea el, era Natura, ceea ce-l entuziasma atît de puternic pe Falconet, încît prima lui statuie mare, piesa lui de recepţie la Academie, un *Milo din Crotona* (acum la Luvru) [151], îi confirma inspiraţia după opera lui Puget. Nutrea o adîncă simpatie şi pentru Puget ca om. Pe vremea lui fusese la fel de răstălmăcit şi de neînţeles ca şi Falconet însuşi. În 1769 scria într-o scrisoare către Ecaterina a II-a: „Caracterul lui Puget era asemănător cu al meu; nu putea fi apreciat de oamenii proşti sau răutăcioşi".

Ar fi un prilej potrivit ca să ne luăm rămas bun de la acest geniu ciudat, aş vrea să adaug însă cîteva observaţii din ale sale *Réflexions sur la sculpture*, scrise în 1760. Pentru el, actul de creaţie stă în modelul de pămînt. Raportul dintre model şi execuţie i-a sugerat cîteva remarci edificatoare.

„Printre dificultăţile sculpturii e una bine cunoscută şi care merită cea mai mare atenţie din partea artistului. Aceasta e imposibilitatea de a reveni şi de a face modificări fundamentale în întregul sau în părţile compoziţiei odată ce marmura a fost eboşată: motiv puternic pentru a hotărî realizarea modelului şi pentru a-l face în aşa fel, încît sculptorul să-şi poată realiza marmura fără şovăire. De aceea, pentru lucrări mari, mai toţi sculptorii îşi execută modele sau cel puţin modele-schiţe, pe locul unde le vor sta lucrările. Pentru că doar acolo se pot încredinţa de lumina justă, de umbre şi de impresia generală corectă a lucrării care, compusă în lumina atelierului, ar putea fi destul de izbutită, dar în decorul ei propriu ar putea arăta foarte prost."

Sînt principii foarte sănătoase, dar de fapt Falconet nu face decît să reitereze aici ceea ce în zilele lui Bernini devenise normă de lucru. După cum vă amintiţi de cazul Catedrei, Bernini îşi făcuse o regulă din a monta modele la dimensiunile reale pe locul de destinaţie. A mers pînă acolo

 încît a construit cîteva coloane de dimensiuni re-

Scanned with OKEN Scanner

ale în piața Sfîntului Petru în timpul etapei decisive de proiectare. Pentru Falconet, deplina siguranță a modelului de dimensiuni reale era un *sine qua non*, deoarece îi era necesar în vederea folosirii nestînjenite a metodei de punctare.

Nu încape nici o îndoială că în cursul secolului al XVIII-lea această metodă mecanică de transfer a căpătat o însemnătate și mai mare. Dar istoricii de artă au dat pînă acum puțină atenție acestor probleme importante și, înainte de a putea face generalizări absolut valabile, va fi nevoie de un mare volum de muncă în vederea strîngerii și trierii materialului documentar. Bouchardon, bunăoară, aplica un procedeu de lucru oarecum învechit, după cum ne arată un document din 1753 privitor la *Cupidon*-ul său. Ni se spune că modelul fusese făcut de către un sculptor asistent, ajutat de un ucenic, sub permanenta supraveghere a lui Bouchardon. După eboșarea figurii, Bouchardon a lucrat la ea necontenit, pînă cînd a terminat-o. A făcut singur toate operațiile de finisare a marmurii, fiind atît de scrupulos, încît nu și-a încredințat nici un moment lucrarea acelor specialiști care îndeobște pilesc și lustruiesc statuile. A făcut-o fără a lua seama la încetineala și plictiseala acestei operații, deoarece se temea că ei (specialiștii) ar putea să-i strice contururile statuiei. Din același motiv Bourchardon și-a rezervat întreaga manoperă de sfredelire, deoarece ea e foarte dificilă și riscantă și, totodată, insuflă foarte multă viață lucrărilor din marmură. Prin urmare, Bouchardon subscria încă la o tehnică meșteșugărească meticuloasă. Era însă un caz rar.

Drept călăuze pentru vederile predominante de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea voi folosi trei martori de prima mînă: Winckelmann, Canova și sculptorul german Schadow. Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), cea mai mare forță intelectuală pornită în căutarea unor noi valori printr-o întoarcere la normele clasice severe, și-a început cariera prin publicarea, în 1755, a eseului său revoluționar intitulat *Reflecții despre imitarea operelor grecești*

Scanned with OKEN Scanner

în pictură şi sculptură; curînd după apariţia acestuia s-a mutat definitiv de la Dresda la Roma. Opera conţine sintagme care au devenit bun comun al oamenilor cultivaţi, precum conceptul de „simplitate nobilă şi măreţie calmă" ale artei greceşti, sau sentinţe cum ar fi „Singurul drum deschis în faţa noastră pentru a deveni mari, ba chiar, de e cu putinţă, inimitabili, e imitaţia anticilor". El încearcă să reconstituie procedeul de lucru al sculptorilor greci. (Cu puţinele conştinţe pe care le avea la dispoziţie, încercarea era, firesc, total ipotetică.) Îl opune metodei uzuale a sculptorilor moderni: pe model se desenează o reţea de linii orizontale şi verticale; pătratele formate de aceste linii sînt repetate apoi pe blocul de marmură şi în acest fel se pot determina puncte paralele. Winckelmann critică însă slăbiciunea acestui procedeu şi arată că sculptorii de la Academia franceză din Roma, care au adeseori de copiat statui antice, au dezvoltat o metodă diferită care a fost acceptată de mulţi. Se fixează deasupra modelului şi deasupra marmurii rame dreptunghiulare egale pe care este marcată aceeaşi scară şi de care sînt atîrnate fire cu plumb. Acest procedeu poate fi uşor înţeles cu ajutorul figurii 152. Aici, pe lîngă dispozitivul descris, se utilizează şi compasuri de diferite mărimi. De fapt, această metodă fusese cu mult timp înainte anticipată de către Alberti şi Leonardo şi a rămas în vogă (desigur, cu perfecţionări tehnice considerabile) pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi chiar după aceea; dar Winckelmann a considerat că şi această metodă e nesatisfăcătoare, recomandînd în locul ei ceea ce, de dragul conciziei, aş putea numi procedeul „bazinului cu apă" al lui Michelangelo. Winckelmann a luat *ad litteram* analogia lui Vasari şi a crezut că Michelangelo îşi punea modelul şi blocul de marmură în bazine de apă şi determina punctele corespunzătoare prin scurgerea treptată a apei. Vă pot scuti de osteneala de a urmări explicaţia foarte amănunţită a lui Winckelmann despre funcţionarea fără greş a infailibilei sale metode acvatice. Toată strădania

lui era menită eșecului. Falconet avea dreptate: Winckelmann era arheolog, nu sculptor.

Problemele atacate de Canova sînt de o natură oarecum diferită. S-a născut la Possagno, în Veneto, în 1757, iar pe la 1774 se și stabilise în propriul său atelier la Veneția. În 1781 s-a stabilit permanent la Roma și, cu excepția unor șederi la Viena, Paris, Neapole și Londra, a rămas acolo pînă la moartea sa, în 1822. Începuturile și le-a făcut tot într-o tradiție barocă tîrzie și amuzant e că unul din *bozzetti*-ile sale a fost vreme îndelungată atribuit lui Bernini. Chiar înainte de a se stabili la Roma, s-a convertit la teoria și practica neoclasică. Pe la 1780, cînd criticul și scriitorul francez Quatremère de Quincy a vizitat Roma și a vrut să se întîlnească cu sculptori contemporani și să le vadă lucrările, a constatat că nu era nici unul în afara lui Cavaceppi, restauratorul de antichități. Mai tîrziu, Quatremère a devenit biograful lui Canova. La douăzeci și doi de ani după prima lui vizită, Roma devenise iarăși un centru de viguroasă activitate sculpturală datorită prezenței lui Canova. Scriitorul și pictorul german Fernow, care a publicat o cărticică despre Canova în 1806, cînd sculptorul se afla în apogeul reputației sale, ne spune că „în atelierul lui Canova, care cuprinde cîteva săli mari, găsești laolaltă toate lucrările sculpturale ce se fac la Roma în zilele noastre". Face o descriere vie a acestor încăperi, pline de mari opere de artă, și sfîrșește spunînd că totul dă impresia unei perioade în care artele înfloreau. „În fața ochiului minții", spune el, „îți apar atelierele anticilor în care erau create imaginile zeilor și eroilor greci. „Menționez toate acestea din cauză că lasă să se înțeleagă că Fernow e impresionat de Canova și-i privește cu simpatie opera. În restul cărții sale, Fernow aduce informații foarte interesante despre practicile de atelier ale lui Canova și, cu toate că sîntem puși în fața cîtorva contraziceri, vreau să spun că după părerea mea nu avem nici un motiv pentru a pune sub semnul întrebării declarațiile explicite ale lui Fernow. Ne spune că,

din pricina comenzilor mari, Canova a fost silit să se bizuie mult pe ajutorul colaboratorilor. El nu face decît modelele operelor sale, mai întîi unele mici din ceară, în scopul de a-şi clarifica intenţiile, iar apoi modelul mare din lut. Transferul în marmură îl lasă pe de-a-ntregul în seama colaboratorilor calificaţi. Nu mai intervine decît pentru ultimele retuşuri ale maestrului cînd execuţia e foarte avansată. Totuşi, în cazul lucrărilor de mari dimensiuni, finisarea îi putea lua săptămîni sau chiar luni. În timp ce se îndeletnicea cu aceasta (continuă Fernow), artistul avea obiceiul lăudabil de a pune pe cineva să-i citească scrierile anticilor în traduceri italieneşti. În acest scop avea printre oamenii săi un lector special. Această ciudată poveste te face să te întrebi dacă gentilomul-sculptor Canova nu cumva dorea să ridice în acest fel munca manuală la un nivel mai apropiat de sublim. (Contemporanul său mai vîrstnic, Anton Raphael Mengs, a fost găsit cîntînd o sonată de Corelli în timp ce picta, fiindcă [aşa cum explica el însuşi] voia ca tabloul să fie în stilul muzicii lui Corelli.) Relatarea era cu siguranţă adevărată, deoarece Canova însuşi, într-o scrisoare către un prieten veneţian din 8 februarie 1794, scrie: „Vei spune că e cu neputinţă ca un om care trebuie să lucreze ca un sclav din zori şi pînă noaptea să mai aibă timp de citit. Adevărul e că lucrez toată ziua ca un sclav, dar tot atît de adevărat e că toată ziua ascult un lector, aşa încît am ascultat acum toate cele opt volume ale ediţiei dumitale din Homer pentru a treia oară." Fernow ne lămureşte şi în privinţa modului în care Canova trata suprafaţa marmurii. Canova, ne spune el, nu se mulţumea să-şi pilească şi să-şi lustruiască operele. El încerca să înmoaie suprafaţa naturală rigidă a marmurii şi să-i dea aparenţa unui material mai flexibil. În acest scop îşi păta statuile cu funingine, după ce efectuase ultima operaţie de lustruire pînă la obţinerea unei suprafeţe aproape sticloase. În felul acesta voia să întrerupă albul strălucitor al marmurii şi să-i confere un soi de moliciune ca de ceară ce trebuie să

izbească neplăcut orice ochi care caută în statui o pură delectare a formei.

Mi se pare că Fernow a explicat şi exprimat ceva ce mulţi dintre noi am simţit în faţa unora din operele lui Canova. Chiar recunoscînd desăvîrşirea talentului şi a performanţei lui (ca şi Fernow), eşti deseori iritat de o calitate aproape dulceagă a operei lui. Astfel, bizuindu-te pe relatarea lui Fernow, ai putea fi înclinat să crezi că odată cu Canova înstrăinarea de „cugetarea în piatră" a făcut un pas decisiv înainte. Dar acum trebuie să explic ce înţelegeam prin contradicţiile de care vorbeam la începutul acestei discuţii.

Nu există nici o monografie modernă despre Canova, deşi un istoric al artei englez, Hugh Honour, pregăteşte una de mulţi ani. Interesîndu-mă, el mă informează că „a ajuns să-l considere pe Fernow, după cum se spune în terminologia juridică, drept un martor ostil". Ca dovadă mi-a relatat istoria mormîntului Papei Clement al XIV-lea (aflat acum în biserica Santi Apostoli, Roma) [153] după propriul registru al lui Canova. A început lucrul în aprilie 1783 şi pînă în iulie executase *bozzetti* în pămînt care fuseseră turnate în ghips. La 11 ianuarie 1784 a început modelul de pămînt în dimensiuni reale al statuiei papei, la care a lucrat 45 de zile... A trecut apoi la alegorii, consacrînd 22 de zile Cumpătării şi 57 Smereniei. Mai apoi a distrus Cumpătarea şi a făcut un al doilea model la care a lucrat de la 13 decembrie 1784 pînă în luna martie 1785. Eboşarea marmurii a început în primele zile ale lunii aprilie. Folosea pe atunci două-trei ajutoare cu ziua. Lucrul pare a se fi desfăşurat concomitent la cele trei marmuri. Calculul totalului de om-ore consacrate execuţiei arată că la momentul Papei, Canova a lucrat 120 de zile, dintre care 55 au fost consacrate feţei şi mîinilor. Trei ajutoare au lucrat la această statuie cîte 192, 99 şi 17 zile fiecare. În mod surprinzător, Canova a zăbovit ceva mai mult timp la figurile alegorice — 172 de zile la Cumpătare şi 193 de zile la Smerenie.

Scanned with OKEN Scanner

Contradicţia, cred eu, se rezolvă uşor: Canova, la începutul carierei sale, a fost un cioplitor pasionat. Fernow însă consemnează situaţia la douăzeci de ani după execuţia mormîntului lui Clement al XIV-lea, cînd Canova se bucura de o faimă universală, trebuia să facă faţă la nenumărate comenzi şi începea să îmbătrînească. În acvatinta lui Francesco Chiaruttini înfăţişînd atelierul lui Canova [154] vedem modelele în dimensiuni reale şi monumentele lui Clement al XIV-lea şi şi ale Cumpătării, cu rame de lemn pentru transferul mecanic deasupra lor, şi tinere ajutoare lucrînd cu sfredele la marmuri. E aici o redare corectă a ceea ce era de văzut în atelier prin 1785.

Tocmai aceasta a fost perioada în care tînărul Johann Gottfried Schadow a ajuns la Roma. El s-a născut în Berlin în 1764 şi a murit în 1850. A stat doi ani la Roma, s-a împrietenit cu Canova, a intrat în legătură cu artiştii de la Academia franceză şi cea mai mare parte din timp şi-a petrecut-o studiind operele antice din Roma. În timpul şederii sale la Roma, şi-a făcut el însuşi un nume şi la întoarcerea sa în Berlin a fost ales membru al Academiei şi numit şel al atelierului sculptorilor curţii şi director al tuturor întreprinderilor sculpturale din Departamentul construcţiilor. Pe vremea aceea întrebuinţa şaisprezece ajutoare. Timp de mai bine de patruzeci de ani a fost copleşit de comenzi publice şi particulare. În anii treizeci ai secolului al XIX-lea l-a părăsit vederea şi a fost obligat să întrerupă sculptura. Ultimii douăzeci de ani de viaţă şi i-a petrecut mai ales cu activităţi literare. În contextul nostru, deosebit de important este faptul că în 1798 Canova l-a vizitat în atelierul său şi că Schadow a publicat, în 1802, un articol intitulat *Atelierul sculptorului*. Esenţa lui fusese deja aşternută pe hîrtie într-o scrisoare către un prieten. Putem fi oare siguri că sînt reflecţii pe marginea experienţei sale romane? Cred că în esenţă a descris procedeul de lucru al lui Canova, pe care şi l-a însuşit.

Desenele, ne spune el, sînt necesare, dar nu prea utile, din cauză că nu pot arăta decît o singură vedere. Pentru a-ţi da formă ideii se impune să faci un model-schiţă. De la modelul-schiţă se trece la modelul definitiv. Pentru mai multă siguranţă, el consideră recomandabil să se facă un mulaj în ghips după modelul de pămînt, pentru transferul în marmură folosindu-se mulajul. (Este exact ceea ce făcea Canova.) Descrie transferul ştiinţific de puncte de pe model (sau mai degrabă de pe mulajul în ghips) pe marmură cu ajutorul unor rame dreptunghiulare şi al firelor cu plumb, metodă ilustrată de planşa lui Carradori [152].

Menţionează de asemenea utilizarea şabloanelor (pe care Carradori le arătase), folosite îndeosebi pentru a determina distanţa exactă dintre puncte. Continuă spunînd că blocul e la fel de plin de puncte ca şi cerul de stele. Adevărul acestei afirmaţii se poate verifica printr-o vizită la aşa-numita Gliptotecă de la Possagno, Muzeul din localitatea natală a lui Canova, unde au fost adunate sub acelaşi acoperiş sute de modele şi mulaje în ghips făcute de el: multe din mulajele în ghips arată ca şi cum ar avea rubeolă; acestea sînt punctele ce erau transferate pe blocul de marmură.

În sfîrşit, Schadow ne asigură că unui singur om i-ar fi imposibil să execute întreaga muncă în marmură de la început pînă la sfîrşit (Michelangelo nu ar fi subscris în nici un caz la această afirmaţie). Ni se spune că e nevoie de cel puţin trei oameni: unul care face punctarea marmurii; al doilea, artist adevărat, care trebuie să ciopleasca şi să găurească pînă la ceea ce Schadow numeşte coajă; şi celei de-a treia persoane, maestrul însuşi, îi rămîne pielea, finisarea celor mai subtile detalii, suflul final, într-un cuvînt, însufleţirea suprafeţei.

În ciuda acestui procedeu criticabil, criticabil deopotrivă dintr-un punct de vedere renascentist şi din cel modern, Schadow a produs o operă foarte respectabilă, precum grupul de marmură în mărime naturală al celor două prinţese Luise şi Friederike [155]. Luise a fost principesa moştenitoare a Prusiei, iar sora ei mai mică Friederike s-a

căsătorit cu fratele mai mic al prinţului moştenitor. Modelul grupului a fost expus la Academia din Berlin în 1795; marmura în 1797. Ea se găseşte acum în Galeria Naţională din Berlinul de Est. Colaboratorului lui Schadow, Claude Goussaut, i se datorează rafinata vestimentaţie clasică, iar Schadow şi-a rezervat execuţia capetelor pline de farmec, ce par a fi realizat o excelentă asemănare cu modelele.

Pentru compoziţia acestui grup de două figuri, Schadow s-a inspirat din arta clasică, precum grupul *Cupidon şi Psyhe* din Muzeul Capitolin, şi poate clasicul trio al Graţiilor, temă la care Canova s-a întors la douăzeci de ani după grupul lui Schadow [156]. Comparate cu Canova, prinţesele lui Schadow vădesc (în ciuda ceremoniozităţii lor) o modestie seducătoare.

Scanned with OKEN Scanner

11.
SECOLUL AL XIX-LEA
Rodin, Hildebrand

Lungi intervale din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi chiar din cea de-a doua jumătate sînt oarecum sterpe, dar nu vreau să spun că totul a fost rău. Cînd ne gîndim la sculptura secolului al XIX-lea, ne vin în minte nenumărate monumente publice de duzină, datînd mai cu seamă din a doua jumătate a secolului, Garibalzii, Vittorio Emanuelii şi cei asemenea lor — năpasta tuturor oraşelor europene. Cu toate acestea n-a fost chiar o penurie de sculptori înzestraţi şi de opere de înaltă calitate. Amintesc pe François Rude (1784—1855), cel mai bun sculptor francez din prima jumătate a secolului, care a decorat Arcul de triumf din Paris (1836), şi pe strălucitul său elev Jean-Baptiste Carpeaux (1827—1875), precursorul lui Rodin, a cărui dramatică lucrare *Ugolino şi fiii săi* [157] i-a stabilit reputaţia, şi care e bine cunoscut oricărui vizitator al Parisului prin grupul sau extatic intitulat *Dansul*, executat între 1865—1869 pentru faţada Operei şi aflat acum la Luvru; sau în Anglia numele lui John Gibson (1790—1866), un clasicist de calitate, care a lucrat sub îndrumarea lui Canova şi Thorvaldsen la Roma, unde şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii; numele lui Sir John Steell (1804—1891), cel mai proeminent sculptor scoţian al acelei perioade, şi al lui Alfred Stevens (1817—1875), artist extraordinar de sensibil, care poate nu e apreciat încă în suficientă măsură.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste nume și multe altele ar putea prezenta interes într-o istorie echilibrată a sculpturii din secolul al XIX-lea, dar nu acesta e scopul meu. Obligația mea e să diagnostichez și să discut noua constelație istorică ce a fost bogată în idei — o constelație în care s-au combinat tradiția și revolta, pentru a deschide noi și pline de speranță posibilități și alternative. De fapt, acest moment nu e prea greu de delimitat. Pe măsură ce veacul se apropia de sfîrșit, soarta sculpturii europene a încăput pe mîinile a doi oameni: un nume e de la sine înțeles, Auguste Rodin; celălalt nu chiar atît de ușor evocabil — mă gîndesc la Adolf von Hildebrand.

Cei doi au fost aproape matematic contemporani. Datele lui Rodin sînt 1840—1917, iar ale lui Hildebrand 1847—1921. Aceasta e însă poate singura lor trăsătură comună. În toate celelalte privințe ei reprezintă cel mai mare contrast cu putință. Francezul Rodin — pasionat, aforistic și ingenios — nu a lăsat nici o consemnare coerentă sau sistematică a vederilor sale. Le putem însă reconstitui, mai cu seamă din convorbiri cu prietenii săi, și suma declarațiilor sale se ridică la o concepție distinct unitară despre sculptură. Germanul Hildebrand, pe de altă parte, avea o minte filosofică și a ținut să-și expună gîndirea sub o formă coerentă. Rezultatul a fost o carte, intitulată *Problema formei*, publicată inițial în 1893. După douăzeci și unu de ani, la izbucnirea primului război mondial, cartea avusese parte de nouă ediții. N-am nici o îndoială că în cele două decenii hotărîtoare de dinaintea primului război mondial, ea a fost cea mai citită și mai influentă carte despre artă, mai mult chiar decît *Arta* lui Clive Bell și decît alte asemenea succese fabuloase. E ciudat, pentru că stilul lui Hildebrand, oricîte eforturi de imaginație am face, nu poate fi caracterizat ca beletristic: este concis, adesea pînă la ariditate, motiv pentru care e și foarte greu de citit. Se pare că publicul aștepta tocmai acest gen de soliditate demnă de încredere — adevărul fără podoabe. Mesajul cărții a fost asimilat nu

numai de către artiştii creatori, ci a avut o mare înrîurire şi asupra studenţilor, asupra publicului larg şi chiar asupra metodei unor istorici ai artei ca Wölfflin. Astfel, numindu-i pe Rodin şi pe Hildebrand împreună la acelaşi nivel, aşa zicînd, nu vreau cîtuşi de puţin să spun că au fost la fel de importanţi ca sculptori. Rodin a fost un geniu, singurul geniu din sculptura secolului al XIX-lea, în timp ce sculptura lui Hildebrand a fost mediocră, ca să ne exprimăm cu indulgenţă. Dacă unul s-a impus prin impactul operei şi personalităţii sale, celălalt a triumfat prin intermediul cuvîntului tipărit.

Dar înainte de a le explora ceva mai amănunţit mesajele, vreau să vă asigur că ni s-a păstrat cel puţin o lucrare de aleasă calitate a lui Hildebrand, ce a supravieţuit din fericire ultimului război, şi anume Fîntîna Wittelsbach din München [158], începută în 1891. Fîntîna e amplasată cu sensibilitate în faţa unui fundal peisajistic. Bazinele, cascada şi jeturile de apă şi grupurile sculpturale sînt armonios coordonate, şi întreaga operă, organizată ca un tablou extins pe un plan, prezintă o vedere echilibrată pe axa centrală de la o anumită distanţă. Chiar înainte de a fi studiat cartea lui Hildebrand, aţi ajuns poate la concluzia că a dorit să demonstreze aici corectitudinea teoriei sale. Din fericire, în acest caz aderarea strictă la deducţiile lui teoretice a contribuit la crearea unei opere superb compuse, atrăgătoare şi satisfăcătoare din punct de vedere estetic.

•

Prietenul lui Rodin, Camille Mauclair, campionul impresioniştilor, şi-a publicat în 1905 impresiile culese în timpul îndelungatei frecventări a maestrului. Îl voi utiliza ca punct de plecare pentru viziunea lui Rodin despre sculptură. „Studiul mişcării (scrie Mauclair) l-a făcut să dea valori nemaicăutate conturului general şi să producă opere ce pot fi privite din toate părţile şi care arată necontenit cîte un nou şi echilibrat aspect ce le explică pe celelalte". E o observaţie de un uriaş interes şi e, desigur, corectă. Corectitudinea

poate fi consolidată nu numai cu ajutorul altor numeroase afirmații, ci în primul rînd prin operele înseși ale lui Rodin. Dar, destul de ciudat, în pofida literaturii enorme și rapid crescînde asupra lui Rodin, nu s-a încercat, din cîte știu, niciodată să i se facă dreptate lui Rodin și să i se prezinte operele sau măcar cîteva dintre ele din mai multe laturi.

Să luăm, de pildă, *Sărutul*, una din operele lui majore. Grupul a fost executat în 1886 și expus la Salonul din 1898. Se găsește acum în Muzeul Rodin din Paris; sînt și alte versiuni, una din ele la Tate Gallery, care e reprodusă aici [159]. Grupul figurează în toate cărțile despre Rodin, de regulă după aceeași fotografie ce reveleazǎ spatele frumos al fetei și linia grațioasă a corpului ei, contramișcarea brațelor și triplul motiv sugestiv din punct de vedere plastic al genunchilor. Ne facem o idee și despre poziția piciorului sprijinitor al tînărului: fata își reazămă piciorul sprijinitor de piciorul lui stîng.

Figurile 160 și 161 arată grupul mai din dreapta. Devin vizibile o porțiune mai mare din spatele ei, cotul drept și mîna stîngă și vedem mai mult din întîlnirea fețelor. Sărutul însuși e acum pe deplin expus privitorului și brațele bărbatului capătă o nouă semnificație; mișcarea lor paralelă spre exterior (care nu era vizibilă înainte) formează un fel de colivie de protecție în jurul fetei. În sfîrșit, o vedere din cealaltă parte [162] pune în evidență corpul mușchiulos al tînărului ca și o mișcare a brațelor nedezvăluită anterior: brațul lui drept e acum paralel cu corpul ei, în timp ce brațul ei drept dezvăluie o îmbrățișare de o nesfîrșită tandrețe care înainte putea fi eventual ghicită, dar nu văzută.

Chiar dacă acest experiment lasă mult de dorit, e, sper, vizualmente convingător. Putem continua acum cu observațiile lui Mauclair: „Rodin face schițe succesive pentru toate fețele lucrărilor sale, înconjurîndu-le necontenit, astfel încît să obțină o serie de vederi legate într-un inel... Dorea ca o statuie să se poată înălța liberă și să

poată fi privită din orice punct; mai mult, ea trebuie să rămînă în legătură cu lumina și cu atmosfera înconjurătoare". Astfel de idei îl leagă vădit pe Rodin de sculptorii francezi din secolul al XVIII-lea și, dincolo de ei, de sculptura cinetică imaginată de artiștii de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.

Din fericire știm mai mult despre procedura lui Rodin. Prietenul său, Paul Gsell, relata următoarele: „Metoda lui de lucru era neobișnuită. Mai multe modele goale, bărbați și femei, se plimbau în jurul atelierului sau stăteau liniștiți... Rodin îi observa necontenit... și cînd vreunul din ei *făcea* o mișcare care-i plăcea, îi cerea să rămînă în acea poză. Își lua repede lutul și curînd apărea o machetă. Apoi, la fel de iute, trecea la alta, pe care o modela în același chip". Rodin voia ca în schițele și modelele lui să surprindă viața în mișcare. El însuși spunea: „Diferite părți ale unei sculpturi reprezentate în momente succesive dau iluzia mișcării reale". E extraordinar cît de apropiat e în această privință Rodin de Bernini. Vă amintiți poate că Bernini îl schița pe Ludovic al XIV-lea în timpul ocupațiilor sale zilnice: îl observa îndelung și apoi, brusc, fulgerător, înregistra pe hîrtie un moment caracteristic. Rodin făcea și el un număr nesfîrșit de schițe rapide. Pare de necrezut, dar în Muzeul Rodin sînt aproape 7 000. Puține din ele au fost publicate pînă în prezent și foarte puțini sînt cei din afara Muzeului care au căpătat permisiunea de a le studia.

Acum să completăm ceea ce am aflat pînă în prezent, folosind notele altui prieten al lui Rodin, Dujardin-Beaumetz, care a fost ministru al artelor frumoase în primii ani ai veacului nostru.

„Cînd încep o figură (spunea Rodin), privesc întîi fața, spatele, și cele două profiluri, drept și stîng, cu alte cuvinte îi văd contururile din patru unghiuri. Apoi, cu lut, eboșez masa brută... Apoi fac... profilurile văzute din trei sferturi. Apoi, rotind lutul și modelul viu pe rînd, fac comparații și ajustări de finețe... Apoi îmi

schimb poziţia şi pe cea a modelului astfel încît să văd alt contur; dau iarăşi roată şi ajung astfel, treptat, să fac un circuit complet al corpului. Încep iarăşi, condensînd şi precizînd contururile tot mai mult (vorbeşte tot despre lucrul pe modelul în lut). Deoarece corpul omenesc are un număr infinit de contururi, fac atîtea cîte pot sau cred că sînt indicate."

Totul sună ca şi cum ar fi fost scos din tratatul lui Cellini. Nu era cazul, desigur (am să revin la ceea ce Rodin putea şti despre el sau nu), dar Rodin gîndea şi lucra într-o tradiţie vie sau cel puţin într-o tradiţie lent perpetuată, şi fiecare cuvînt, fiecare acţiune a lui arată că spiritul îi era un receptacol în care experienţa ultimilor 300 de ani se acumulase ca printr-o minune.

Să ascultăm acum continuarea istorisirii: „Aşez modelul viu în aceleaşi contururi ca şi lutul şi le compar sau, mai adesea, eu sînt cel care urmăreşte modelul rotindu-mi postamentul". Este tocmai procedeul lui Bouchardon pe care l-am putut reconstitui. Era probabil un procedeu comun în secolul al XVIII-lea. Pentru a ne face o imagine completă despre ideile lui Rodin, trebuie să ne întoarcem încă o dată la Mauclair. El relatează că Rodin spunea: „A lucra pe profiluri, în adîncime nu pe suprafeţe, gîndindu-mă totdeauna la cele cîteva forme geometrice din care provine întreaga natură, şi a face aceste forme eterne perceptibile în cazul individual al obiectului studiat, acesta e criteriul meu... Merg pînă acolo încît spun că adevărul cubic, nu aparenţa, e stăpînul lucrurilor". Şi trebuie să completăm acestea cu un extras din amintirile lui Rodin:

„În tinereţe, la începutul carierei mele, sculptorul Constant mi-a dat următorul sfat: cînd vei face pe viitor lucrări sculpturale, să nu percepi niciodată formele în plan, ci totdeauna în profunzime... Consideră totdeauna o suprafaţă ca pe extremitatea unui volum, ca şi cum ar fi un punct mai mic sau mai mare întors în direcţia ta... Acest principiu a fost extrem de rodnic pentru mine. L-am aplicat ori de cîte ori execut

figuri. În loc de a-mi reprezenta diferitele părţi ale corpului ca suprafeţe mai mult sau mai puţin plane, mi le-am imaginat ca pe nişte proiecţii ale unor volume interne... De aici adevărul figurilor mele: în loc să fie superficiale (doar la suprafaţă), ele par a creşte dinăuntru în afară, întocmai ca viaţa însăşi."

Această concepţie despre sculptură ca materie, masă plastică, însufleţită din interior şi radiind spre exterior, a avut o consecinţă de un deosebit interes în contextul nostru. Mauclair relatează că Rodin era şocat de metoda academică de a trata figurile sau grupurile ca şi cum ar fi fost basoreliefuri. „Spectatorul trebuie să stea în faţă, într-un anumit loc, şi orice se găseşte în spate e accesoriu: linia decorativă îşi produce efectul numai din acel punct... Sculptorii academici tratează o piesă sculpturală ca pe o pictură; ea are o latură justă şi o latură greşită..." Astfel el a respins cu fermitate, aşa cum se şi cădea s-o facă, sculptura cu o singură vedere şi cu un privitor static. S-ar părea că Rodin şi-a definit poziţia cu o luciditate aproape vizionară. Şi a ştiut exact ce vrea. Aceasta făcea parte din măreţia lui. Toată lumea ştie că era extrem de încăpăţînat. Nu-i era niciodată frică să înfrunte nici un comitet. Grupul *Burghezii din Calais* [163] a întîmpinat dificultăţi enorme. I-a fost comandat în 1884, dar a avut nevoie de mulţi ani pînă ce a înlăturat toată opoziţia faţă de ideea lui ţipător de modernă. Abia în 1895 monumentul a fost dezvelit la Calais. *Balzac*-ul său [164], care i-a fost comandat de progresista *Société des Gens de Lettres* în 1883, a avut probabil cea mai furtunoasă carieră: nici unul dintre copărtaşi nu i-a văzut deznodămîntul, deoarece bronzul n-a fost turnat decît după moartea lui Rodin şi monumentul de pe bulevardul Raspail a fost ridicat abia în 1939.

Monumentul lui *Victor Hugo* [165] a avut parte de o soartă asemănătoare. Curînd după moartea marelui poet în 1885, Rodin a fost invitat să facă un monument pentru Panteon. El

Scanned with OKEN Scanner

l-a imaginat pe gînditorul poet gol cu un şir de Muze gesticulînd sălbatic în spatele lui. Un monument închinat unui poet nud care să fie aşezat într-o biserică, fie ea şi una secularizată: cu neputinţă. Proiectul lui Rodin a fost respins în unanimitate. O versiune mai simplă, fără Muze, a fost executată în cele din urmă după douăzeci şi patru de ani (în 1909); ea şi-a găsit adăpostul în grădinile de la Palais Royal. Rodin îşi putea găsi în Franţa un mare precedent — *Voltaire*-ul lui Pigalle — pentru statuia nud a monumentului său.

Rodin avea o putere magică de divinaţie, un instinct sigur în ce direcţie să meargă. Ştia că *Balzac* era cea mai mare operă a sa şi o şi afirma. Era uşor să fii de acord cu el în 1930 şi după aceea. Dar cine era oare pregătit să-i accepte judecata în 1898, cînd modelul în ghips a fost prezentat la Salon?

Instinctul nu-l înşela niciodată; dar cît de departe mergeau cunoştinţele lui? Nivelul de trai al familiei lui Rodin era extrem de scăzut şi educaţia lui de acasă era egală cu zero. La şcoală a fost un eşec total şi, cînd a părăsit-o, era virtualmente needucat. N-a învăţat niciodată să scrie gramatical şi niciodată n-a fost capabil să vorbească corect. Mulţi ani şi-a cîştigat o pîine precară ca simplu zidar şi reputaţia sa a început să crească după ce trecuse bine de treizeci de ani. Cunoştinţele acumulate mai tîrziu au fost sumare şi întîmplătoare şi cu toate că dăm mereu de străfulgerări de înţelegere adîncă şi de extraordinară pătrundere, mare parte din ceea ce spunea despre probleme nelegate direct de munca lui ar suna azi, dacă l-am putea auzi la un magnetofon, aproape ca vorbele unui debil mintal. Graţia lui salvatoare era aura ce-l înconjura; trebuie să fi fost fabuloasă, iar pentru femei era de-a dreptul irezistibil. Aceste consideraţii nu sînt străine de subiectul meu; dimpotrivă, după cum veţi vedea. Foarte rar întîlnim o voce care să nu fie de acord cu capitularea generală în faţa măreţiei lui. Un om care l-a cunoscut cu adevărat a fost sculpto-

rul Antoine Bourdelle (1861—1929), care a lucrat ca asistent al lui Rodin timp de paisprezece ani, din 1893 pînă în 1907. L-a părăsit, în vîrstă de 46 de ani, cînd Bourdelle devenise el însuşi o figură majoră şi de sine stătătoare în lumea artistică pariziană. Bourdelle spune despre el: „Vorbea mult şi vorbea bine, dar era un ignorant..." N-avem nici un motiv să nu-l credem pe Bourdelle. De fapt, ignoranţa lui Rodin nu mai poate fi tăgăduită dacă abordăm un subiect central al crezului său de artist: Michelangelo.

Înainte de a vă spune mai mult în această privinţă, trebuie să examinăm atitudinea lui Rodin faţă de marmură. Rodin a fost modelatorul prin excelenţă în istoria sculpturii. Gîndea lutul, simţea lutul, mînuia lutul, după cum am văzut, cu incredibilă îndemînare şi pasiune, dar aproape că nu lucra în piatră. În atelierul lui, metoda punctării era utilizată pe scară largă şi uneori pare a-i fi acordat atît de puţină atenţie, încît îngăduia ca figurile să părăsească atelierul cu suprafeţele acoperite de găuri de sfredel rămase din faza de punctare. În grupul *Sărutul* de la Tate Gallery, care e o replică exactă, făcută între 1901 şi 1904, a grupului din 1886, veţi distinge cu uşurinţă un număr de puncte pe întreaga suprafaţă şi, ceea ce e şi mai condamnabil, asistentul tehnic care a dat găurile a greşit la spatele tînărului (vezi figura 161): într-unul din cazuri a înaintat cu aproape 2,5 cm sub suprafaţă. Micul crater e acolo, în văzul tuturora; nu s-a făcut nici o încercare de a-l umple sau de a-l repara. Majoritatea execuţiei operelor lui Rodin a fost lăsată în seama asistenţilor; printre aceştia se numărau artişti de calitate precum Charles Despiau (1874—1946), care a lucrat pentru el între 1907 şi 1914. După moartea lui Rodin, Bourdelle spunea că el însuşi făcuse un număr considerabil de „Rodini". În 1931, doamna Bourdelle i-a spus negustorului de artă René Gimpel că Rodin nu s-a atins niciodată de marmură. Atunci Gimpel i-a telefonat domnişoarei Cladel (care, ca o admiratoare absolută a lui Rodin, nu poate fi conside-

Scanned with OKEN Scanner

rată obiectivă) și a întrebat-o dacă afirmația doamnei Bourdelle este corectă. Domnișoara Cladel, care îi fusese prietenă apropiată lui Rodin mulți ani, a răspuns: „Nu se ocupa prea mult cu ele, dar... punea pe ele pecetea geniului său. Elevii săi duceau lucrarea cît puteau mai departe... el (Rodin) supunea voința elevului și o ridica la înălțimea spiritului său..." Răspunsul e deci foarte limpede. Să abordăm însă acum această importantă problemă din alt unghi.

În 1918 (la un an după moartea lui Rodin) Adolf von Hildebrand a scris un articol despre Rodin (care a rămas nepublicat atunci) ca răspuns la un articol al lui Wölfflin, în care acesta vorbise despre respingerea lui Rodin de către Hildebrand. Hildebrand a simțit nevoia să corecteze într-o anumită măsură această impresie, deoarece avea cea mai mare admirație pentru vigoarea și forța operei lui Rodin; era ca un fenomen al naturii și critica lui trebuia privită ca și cum ar fi fost aplicată unui eveniment natural. Ne asigură că dacă am avea numai fragmente din figurile lui Rodin ar trebui să recunoaștem că nu mai există nimic asemenea lor din vremea grecilor sau a lui Michelangelo. Dar dacă privești o operă întreagă, precum monumentul lui Victor Hugo, rămîi profund șocat din pricina nepriceperii totale de a compune o unitate reală și rămîi șocat și de nivelul scăzut al oricărei sensibilități arhitecturale (structurale) și al unui rafinament artistic general.

Cum erau posibile asemenea contraste? Răspunsul lui Hildebrand la propria sa întrebare era că Rodin, în ciuda remarcabilei sale vitalități și sensibilități pentru creșterea organică, a simulat un procedeu de lucru care nu s-a aplicat niciodată. După cum spunea Hildebrand, orice profesionist va descoperi numaidecît că Rodin n-a lucrat niciodată direct în piatră. El a înțeles greșit caracterul și necesitatea zonelor nefinisate din opera lui Michelangelo; le-a imitat pentru efecte pur vizuale; în opera lui zonele aparent nefinisate nu au putut rezulta niciodată dintr-un pro-

ces de cioplire directă (ca în cazul lui Michelangelo). Hildebrand își dezvoltă ideea pe mai multe pagini și sfîrșește cu afirmația oarecum amuzantă că Rodin a făcut în mod naiv ceea ce au făcut toți ceilalți sculptori din vremea lui, dar că înșelătoria lui a fost mai curajoasă decît a celorlalți.

Hildebrand avea dreptate; știa ce spune. Era cu siguranță mai corect decît Henry Moore care, într-o conversație tipărită în frumosul catalog al expoziției Rodin organizată de Consiliul Artelor, spunea: „Aș spune că Rodin este acel artist de după Michelangelo care l-a înțeles cel mai bine pe Michelangelo". E ciudat că Moore, un cioplitor înăscut, a putut cădea în greșeala de a face o atare afirmație. Putem subscrie însă la aserțiunea lui Moore potrivit căruia Michelangelo a exercitat „fără nici o îndoială, cea mai puternică influență" asupra lui Rodin.

Atît Rodin cît și Hildebrand și-au întors privirea către Michelangelo cu profundă admirație. Rodin venera geniul lui Michelangelo și performanța lui titanică. Se considera drept un succesor pe măsura marelui maestru și l-a imitat atît de inteligent și de reușit, încît ceea ce reprezintă în fapt rezultatul unor senzații impresioniste a putut fi luat în mod greșit drept o realitate, chiar de către cei care ar trebui să știe cel mai bine care e adevărul. Hildebrand a învățat o lecție total diferită de la Michelangelo. El nu numai că s-a străduit să reînvie procedeul de lucru de tipul reliefului folosit de Michelangelo, dar a și pledat stăruitor pentru o întoarcere la metoda artizanală renascentistă a cioplirii directe. A fost cel dintîi care a lansat strigătul de luptă provocator: „Înapoi la piatră!" Cînd privim însă una din principalele lui lucrări, ca marmura în mărime naturală intitulată *Tînărul* [166] de la Berlin, datînd din 1883—1884, dezamăgirea noastră e fără margini. În fața răcelii lui clasicizante, niciodată nu ne-ar veni în minte numele lui Michelangelo. Astfel încît ne vedem puși în situația paradoxală ca sculptorul care l-a înțeles greșit pe

Michelangelo să fie capabil de a capta o bună parte din pasiunea lui creatoare, pe cînd celălalt, care ştia cu adevărat ce încercase să realizeze Michelangelo, să producă opere separate de el printr-o prăpastie de netrecut.

Hildebrand e un fenomen mult prea important pentru a ne ocupa de el doar în treacăt. Tatăl lui, profesor universitar de economie la Marburg, de orientare liberală, a jucat un rol activ în revoluţia de la 1848 şi a fost nevoit să fugă în Elveţia; în cele din urmă, familia s-a stabilit la Berna. Adolf von Hildebrand a crescut într-un mediu intelectual înalt, dar fără nici un contact cu artele creative. Hotărîrea de a deveni artist nu a fost luată în mod uşuratic. Dar la douăzeci de ani, în 1867, s-a dus la Roma cu unele cunoştinţe de pictură şi sculptură. La Roma a întîlnit doi oameni care au avut o înrîurire formativă asupra viitorului său şi chiar asupra operei care ne interesează cel mai mult, *Problema formei*. I-a întîlnit pe pictorul german Hans von Marées, cu zece ani mai în vîrstă decît el, şi pe filosoful şi criticul de artă Conrad Fiedler (1841—1895), şi tustrei au legat curînd o strînsă prietenie. Marées a fost marele înnoitor al picturii germane din secolul al XIX-lea; avea opinii precise despre artă şi creaţia artistică, fiind extrem de persuasiv ca vorbitor, fără a fi lăsat însă nimic scris. Influenţa lui asupra lui Hildebrand trebuie să fi fost considerabilă. Înrîurirea lui Fiedler asupra lui e mai clar sesizabilă, deoarece Fiedler a dat între 1870 şi 1890 o serie de importante scrieri despre artă, socotite acum printre incunabulele istoriei de artă moderne. Studierea lui Kant şi a lui Schopenhauer precum şi cea a psihologiei percepţiei l-au îndemnat să separe universul cunoaşterii artistice de natura accidentală care ne înconjoară, punînd astfel bazele unei teorii a viziunii artistice pure. Hildebrand a mers mai departe din punctul unde se oprise Fiedler şi a încercat să creeze o fenomenologie a formei. E interesant că această lucrare a fost concepută mai întîi în 1888—1889

sub forma unui necrolog de mari dimensiuni pentru Marées şi cîteva variante i-au fost înmînate lui Fiedler pentru a-şi spune părerea despre ele. Prin 1893, în anul primei ediţii, *Problema formei* devenise o carte independentă de legătura ei cu Marées.

Hildebrand începe prin a diferenţia două moduri de viziune: viziunea de la distanţă şi viziunea dintr-un punct de vedere apropiat. Viziunea de la distanţă este limbajul artei, deoarece ai impresia simultană a unui tot. Viziunea apropiată oferă numai părţi ale obiectelor, pe care, prin mişcarea ochiului, trebuie să le percepem într-un proces succesiv. Şi-a întregit identificarea celor două moduri de viziune cu o diferenţiere a ceea ce el numea „formă reală" şi „formă perceptuală". Forma reală este forma unui obiect independent de aparenţa lui schimbătoare, pe cînd forma perceptuală e aceea care depinde de numeroase aspecte variabile, ca de pildă culoarea, lumina, ambianţa şi punctele de vedere schimbătoare. Sarcina artistului este forma perceptuală.

De aici trece la discutarea conceptului de spaţiu şi a expresiei lui vizuale şi trage încheierea că obiectele aflate în diferite puncte în spaţiu vor fi cel mai lesne percepute cînd vor fi plasate în planuri clar separate. Aceasta duce la una din premisele decisive ale teoriei lui. Pentru a introduce ordine în lumea tridimensională ce ne înconjoară, artistul trebuie s-o organizeze într-un număr de straturi sau planuri imaginare de grosime uniformă. După el, această concepţie a unui relief planar e singura cale artistică de a organiza lucrurile tridimensional. N-am putea fi mai departe de ideile lui Rodin („să nu percepi niciodată forme în plan . . .")!

Aplicînd toate acestea la sculptură şi la procedeul ei de lucru, el argumenta că sculptura, fără îndoială, s-a dezvoltat din desen, ducînd mai întîi la relief prin cioplire de-a lungul contururilor. Astfel, sculptura provine din imagini plane. Procedeul de lucru al sculptorului trebuie să re-

pete aceste stadii: trebuie făcut un desen pe suprafaţa plată a blocului; apoi trebuie îndepărtată piatra, strat după strat, din planul frontal conform metodei „bazinului cu apă" a lui Michelangelo. Părţile ce se află în acelaşi plan trebuie finisate înainte de a trece la următorul strat. Pentru a menţine o viziune unitară, spatele blocului trebuie să rămînă neatins cît mai mult timp cu putinţă şi, în orice caz, orice procedeu care s-ar îndepărta de scoaterea la iveală deliberată a figurii, strat după strat, ar duce la confuzie. Astfel, Hildebrand a consolidat procedeul de lucru al lui Michelangelo cu o filosofie amplă a percepţiei şi a formei. După cum era de aşteptat, a comparat în cele din urmă cioplirea şi modelarea. Tehnica modelării necesită o armătură şi acumularea lutului de jur împrejurul ei. Prin contrast cu cioplirea în piatră, aceasta înseamnă tăgăduirea unui punct de vedere definit. Nu putem, aşadar, avansa către o ordine artistică sau către o concepţie spaţială care nu e inerentă în obiectul natural. Deşi nu neagă valoarea modelării pentru studiul naturii, el susţine că ea nu poate duce la o imagine conceptuală unificată. Lipsa acesteia, vă amintiţi, era una din obiecţiile sale majore la adresa lui Rodin. Abia acum devine total inteligibilă natura criticii sale, deoarece, după el, Rodin nu ar fi putut ajunge niciodată la o realizare unitară prin modelare şi printr-un proces iluzoriu de lucru în piatră.

Am spus deja cu cît entuziasm a fost primită cartea lui Hildebrand. Permiteţi-mi să adaug că Wölfflin, apostolul viziunii pure şi al unei istorii autonome a artei, exclama în prefaţa la *Arta clasică* (1898): „Cartea lui Hildebrand e ca o ploaie dătătoare de viaţă pe un pămînt pîrjolit. În sfîrşit o nouă cale de a da piept cu arta, o metodă... ce duce în profunzime". Generaţia mai veche de istorici ai artei, care avea o preferinţă pentru istoria culturală, s-a simţit lezată. Carl Justi, un mare om şi autorul, printre alte multe opere, al

unei lucrări în două volume despre Michelangelo, vorbea despre „hipnoza colectivă a savanţilor, sculptorilor, arheologilor şi filosofilor", impusă de conceptul de planuri al lui Hildebrand: „sculptură plană, asta sună ca fier de lemn", spunea el. Citez toate acestea deoarece simt că scurta mea prezentare nu poate da o idee despre coerenţa logică, originalitatea şi vitalitatea acestei cărţi. E un fapt istoric că, direct sau indirect, sculptorii din secolul al XX-lea au contractat o datorie imensă faţă de Hildebrand.

Nici unul din sculptorii importanţi din prima jumătate a secolului al XX-lea nu a putut evita să nu reacţioneze faţă de opera lui Rodin şi principiile propuse de Hildebrand. Puteţi fi siguri că un sculptor care n-a avut cunoştinţă de aceste probleme n-a fost în contact cu evenimentele vitale ale vremii lui şi lucrul acesta se răsfrînge în operă. Permiteţi-mi să vă dau un exemplu în acest sens. Sargeant Jagger, sculptorul uriaşului, dar mizerabilului monument memorial al războiului de la Hyde Park Corner, a publicat în 1933 o carte intitulată *Modelare şi sculptură în devenire.* Se vorbeşte mult despre modele în devenire, dar nu se suflă o vorbă despre sculptură în devenire. Cartea se încheie cu o discuţie despre „finisarea" suprafeţei modelului mare care depinde, după cum spune autorul, „de materialul permanent în care statuia noastră va fi reprodusă în ultimă instanţă". A lua drept bună, în 1933, ideea că sculptura nu e treaba sculptorului, ci o operaţie tehnică, pur mecanică, sună aproape criminal.

Dimpotrivă, toţi cei care însemnau ceva s-au declarat de partea cealaltă. Datorită lui Rodin şi lui Hildebrand, vechea deosebire dintre modelare şi cioplire a fost din nou resimţită în mod acut. Poate nimeni n-a exprimat-o în termeni mai clari decît Eric Gill într-un eseu publicat în 1918: „Voi presupune", scria el, „că termenul de sculptură e numele dat meşteşugului şi artei prin

Scanned with OKEN Scanner

care lucrurile sînt scoase prin tăiere dintr-un material dur, indiferent dacă în relief sau în rotund. Nu voi utiliza acest cuvînt aplicîndu-l artei și meșteșugului modelării...“ Mai departe arată că lucrările modelate în lut nu sînt adecvate în general pentru a fi cioplite în piatră și conchide: „modelarea... e un proces de adunare, pe cînd cioplirea e un proces de scădere“. Cuvintele și spiritul lor sînt ale lui Michelangelo. Mă îndoiesc că ele ar fi fost posibile fără Hildebrand.

Scanned with OKEN Scanner

12.
SECOLUL AL XX-LEA

Spuneam că sculptorii de la începutul secolului al XX-lea au redevenit foarte conştienţi de dihotomia dintre cioplire şi modelare, şi, ca preludiu al unei investigaţii ulterioare, citam o formulare răspicată făcută de Eric Gill într-un eseu din 1918. Cunoaştem cu toţii însemnătatea lui Gill ca renovator al procedeelor tehnice clasice. Opera lui sculpturală însă nu prea mai e amintită azi. Dar în viaţa lui de sculptor au fost incidente de un interes deosebit în contextul acestor prelegeri. Prietenul şi patronul german al lui Gill, contele Harry Kessler, s-a gîndit că lui Gill i-ar prinde bine să lucreze un timp sub îndrumarea lui Maillol la Paris. Or, Maillol, care aparţinea unei generaţii mai vîrstnice (era cu douăzeci de ani mai mare decît Gill — 1861—1944), era modelator; se folosea de cioplitori pentru a-şi tranfera modelele cu ajutorul dispozitivelor de punctare în piatră. Gill, dimpotrivă, era interesat numai de cioplitul direct în piatră. S-a dus la Paris ca să-şi înceapă ucenicia la Maillol: asta se întîmpla în 1910, cînd avea 28 de ani, dar în toiul primei nopţi petrecute acolo, împins de un impuls brusc, a fugit la gara Saint-Lazare şi s-a întors la Londra.

Gill şi-a explicat ciudata comportare într-o scrisoare de scuze către Kessler, în care spunea: „Trebuie să învăţ despre unelte şi despre utilizările uneltelor — dalta şi ciocanul — şi despre ce sînt

Scanned with OKEN Scanner

ele în stare să facă. Nu pot învăţa asta de la Maillol. Infinit mai profitabil ar fi pentru mine să mă duc şi să-mi fac ucenicia la cei mai pricepuţi şi mai obişnuiţi pietrari de monumente şi să învăţ să cioplesc îngeri nătîngi din marmură albă..." E un incident foarte interesant. Nu încape nici o îndoială că febra cioplitului se răspîndea în generaţia mai tînără de artişti. Permiteţi-mi să vă prezint un sculptor italian, Adolfo Wildt, care a fost oarecum la modă între cele două războaie. N-am să vă reproduc nici una din operele lui, ci am să vă citez din cărticica lui, *L'arte del marmo* (*Arta marmurii*), care a apărut în 1922 şi este una dintre cele mai concise şi mai caracteristice expuneri ale acelei perioade.

Wildt precizează că modelatorul trebuie să accepte două metamorfoze. Mai întîi, dacă lucrează numai în teracotă şi vrea ca modelul să-i fie executat în marmură, concepţia lui, exprimată de el într-un material moale, onctuos, negru, va fi transpusă de cel ce face mulajul de ghips într-un material dur, alb, opac, adică toate relaţiile de lumină şi umbră vor fi modificate şi, implicit, şi efectul spaţial al lucrării ca şi aura specifică de spiritualitate pe care fiecare statuie o creează în jurul ei. A doua transformare se produce atunci cînd un tehnician transferă mulajul de ghips în marmură. Toate formele sînt transferate mecanic şi — trebuie să adăugăm — stupid în acel material viu, vibrant, splendid, care absoarbe lumina, astfel încît are loc din nou o modificare completă a tuturor valorilor.

Mai departe, compară metodele de lucru ale lui Michelangelo şi Canova şi atribuie „invincibila impresie de răceală degajată de operele lui Canova" utilizării metodei de transfer prin punctare. Wildt conchide că un sculptor care nu poate ciopli e ca un pictor care nu poate picta. Foarte bine, dar acum Wildt recomandă propriul său procedeu de lucru. O statuie, explică el, trebuie lucrată deopotrivă din toate laturile şi nici o parte nu trebuie să fie mai avansată decît celelalte. După cum vedeţi, asta e în totală contradicţie cu procedeul lui Michelangelo şi al Renaşterii; e, de fapt, o întoar-

cere la metodele de cioplire primitive sau arhaice: vă amintiți poate că statuia grecească nefinisată din secolul al VI-lea î.e.n. [figura 6] fusese lucrată în modul acesta. La început te poate cuprinde mirarea de a găsi o asemenea recomandare într-o carte din secolul al XX-lea. Dacă ne gîndim însă mai bine, ne dăm seama că recomandarea are o anumită logică, deoarece Wildt și contemporanii lui nu erau doar moștenitorii mesajului acelui apostol al cioplitului direct, Hildebrand, ci și legatari ai lui Rodin, geniul impunător din secolul al XIX-lea, gigantul din pragul și de la începutul secolului al XX-lea, care întrebuințase procedee mecanice. Dacă noua generație de sculptori nu aveau ce face cu procedeul lui, nu se puteau sustrage impactului ideilor sale: pentru ei, ca și pentru el, sculptura are ca obiect masa, iradiind în toate direcțiile.

Să-l luăm pe americanul de origine rusă Alexander Archipenko (1887—1964). El a sosit la Paris în 1908, într-un moment în care — după cum spunea el însuși — Rodin era la modă; îl ura pe bătrînul maestru: operele lui îi sugerau miezul de pîine mestecat și scuipat pe un soclu. Propria lui operă a fost total nestingherită de convenții realiste și totuși, în deceniul doi și trei, a creat opere cu un număr infinit de vederi egal valabile — care vădesc în mod neașteptat afinitatea adînc înrădăcinată dintre el și Rodin.

Românul Constantin Brâncuși (1876—1957), care s-a stabilit la Paris în 1904, a avut o atitudine ambivalentă față de Rodin. Trebuie să adaug imediat că precizarea aceasta e valabilă și în cazul lui Jacques Lipchitz (1891—1973); el a venit din Lituania la Paris în 1909 și mai tîrziu a trăit la New York și în Italia. Rodin a încercat să-l atragă pe Brâncuși în atelierul său, dar tînărul a refuzat. „Nu poți crește în umbra marilor copaci", spunea el. Dar această respingere a lui Rodin a mers mult mai adînc, căci Brâncuși era un adept absolut al cioplitului: „Cioplitul direct este adevăratul drum către sculptură", a exclamat el. Ponderea morală a convingerii lui și

francheţea cu care a urmat calea virtuţii fac din el unul din marii stîlpi ai epocii eroice a sculpturii moderne. Într-una din scrierile sale, Henry Moore observa că „de la gotic încoace, sculptura europeană fusese năpădită de muşchi, de buruieni — tot soiul de excrescenţe de suprafaţă care-i ascundeau complet forma... misiunea specială a lui Brâncuşi a fost aceea de a smulge tot desişul acesta şi de a ne reda conştiinţa formei".

Curînd după ce Brâncuşi abandonase imitaţia curentă a naturii, a cioplit *Sărutul* în piatră (aflat acum la Philadelphia Museum of Art) [167], probabil ca o replică deliberată la *Sărutul* lui Rodin. Aceasta se petrecea în 1908. Doar indicaţii minime ale celor două figuri bust (partea inferioară a picioarelor nu e arătată) sînt incizate în blocul dreptunghiular. Nu există nici o interferenţă cu masa cubică a pietrei, şi totuşi tema e exprimată fără echivoc. În cioplirea acestei pietre, Brâncuşi a fost evident obsedat de procedeul arhaic. *Pasărea* lui [168], cioplită în marmură în 1912 (aflată acum tot la Philadelphia), a fost într-o mare măsură rezultatul unor procese abrazive. A dat roată formei pînă ce a realizat o suprafaţă lustruită de o asemenea desăvîrşire şi perfecţiune, încît privitorul încearcă o dorinţă intensă de a savura această formă într-un circuit neîntrerupt — şi nimic nu se va opune savurării acestei forme.

Sper că nu mă veţi considera iresponsabil dacă voi alătura acum *Păsării* lui Brâncuşi primul studiu de nud în lut al lui Rodin pentru *Balzac*-ul său [169]. Chiar dacă nimeni întreg la minte n-ar vrea să imagineze o legătură între aceste două piese, există totuşi în ambele o dorinţă asemănătoare de a obţine forma cu un număr infinit de profiluri — forma iradiind din interior. Mult mai tîrziu Brâncuşi şi-a dat seama cît de mult îi datora lui Rodin; în 1928, el scria: „Fără descoperirile lui Rodin, opera mea n-ar fi fost posibilă". Oricît de neverosimil ar putea părea, *Pasărea* lui Brâncuşi e într-un sens direct îndatorată lui Rodin. *Pasărea* e un fragment: nu are picioare

şi, mai semnificativ încă, nu are cap. Descoperirea că partea poate ţine locul întregului i-a aparţinut lui Rodin, iar Brâncuşi, împreună cu zeci de alţi sculptori, a acceptat premisa. Spre deosebire de Michelangelo, ale cărui lucrări neterminate erau doar neterminate, Rodin a creat figuri parţiale care reprezintă produsul finit. Aceasta pretindea o formă nouă (modernă, am putea-o numi) de autoanaliză şi introspecţie, pentru că artistul trebuie să dezvolte un control de mare rafinament al actului de creaţie. Să trecem acum de la Brâncuşi la un maestru mai tînăr, Henry Moore (născut în 1898). Opiniile lui ar putea fi lesne confundate cu acelea ale lui Rodin; bunăoară cînd scrie: „Sculptorul vizualizează mental o formă complexă *de jur împrejurul ei:* ştie, în timp ce priveşte o latură, cum arată cealaltă latură; se identifică cu centrul ei de greutate, cu masa, cu greutatea ei..." Or, Moore e un cioplitor, un cioplitor la fel de pătimaş, s-ar putea spune, ca şi Brâncuşi. Propriile cuvinte ale lui Moore arată că încearcă să înfăptuiască ţelurile sculpturale supreme ale lui Rodin, şi încearcă să le înfăptuiască cu ajutorul metodei artizanale a cioplirii direct în piatră, şi, procedînd astfel, păşeşte, fără să ştie, pe urmele lui Hildebrand. Procedeul meşteşugăresc renascentist al lui Hildebrand ducea însă (după cum vă amintiţi) la figuri cu o vedere principală. De vreme ce Brâncuşi, Moore, şi mulţi alţii de-o seamă cu ei, din secolul al XX-lea, sînt preocupaţi de „adevărul cubic" (ca să folosim formularea lui Rodin), adevăr cubic ce este revelat privitorului prin puncte de vedere multiple, metoda renascentistă de cioplire nu putea fi utilizată.

L-am văzut deja pe Brâncuşi în 1912 utilizînd procedeul recomandat zece ani mai tîrziu în cartea lui Wildt. Dacă un cioplitor (nu un modelator) vrea să creeze o formă „vizualizată de jur împrejurul ei", el trebuie să lucreze această formă de jur împrejur, într-un proces lent şi laborios, în care abrazivele pot juca un rol însemnat. El trebuie să se gîndească, în plus, la forme mari,

compacte şi simple, căci nimeni nu a putut sau nu poate să cioplească direct în piatră opere ca *Răpirea Sabinelor* de Giovanni Bologna sau *Sărutul* lui Rodin.

Figurile 170 a—c ilustrează trei stadii în elaborarea operei lui Moore, *Fecioara şi Pruncul*, pentru biserica Saint Matthew din Northampton, terminată în 1944. Lucrarea exemplifică tocmai ceea ce spuneam adineauri. Deosebit de procedeul reliefului folosit de Michelangelo, dar corespunzător metodei meşterului arhaic, Moore a desăvîrşit o fază după alta, totdeauna de jur împrejurul întregii mase a pietrei, exact după descrierea lui Wildt.

Entuziasmul sincer al sculptorilor din secolul al XX-lea pentru operele civilizaţiilor aşa-zis primitive sau timpurii, cu formele lor cubice, simple, nu era doar o reacţie faţă de ideologia clasică suprasolicitată, şi noua formă mare (aşa cum o vedem în opera lui Moore) nu era nici ea o simplă reacţie împotriva impresionismului lui Rodin: trebuie s-o spunem răspicat că această nouă abordare a sculpturii îşi avea rădăcinile ei adînci în tradiţia europeană: s-a ivit atunci cînd cioplitori autentici au reinterpretat doctrinele arhimodelatorului Rodin.

Spuneam că în primii ani ai acestui veac izbucnise o adevărată febră a cioplitului. Pentru sculptori ea reprezenta o abluţiune, un act de purificare, o necesitate morală. Ar părea deci nu numai interesant, ci şi istoricește corect să examinăm situaţia din acest unghi. Pot doar să adaug cîteva observaţii diverse pentru a vă face să înţelegeţi cît de răspîndit era printre sculptori sentimentul sau mai degrabă convingerea că orice înnoire era legată de cioplitul direct. Un pictor ca Modigliani (1884—1920), care a venit din Leghorn şi s-a stabilit la Paris în 1906, şi care a fost şi un distins sculptor, declara peremptoriu: „Singura cale de a salva sculptura e să ne reapucăm de cioplit". Ori să-l luăm dintr-o generaţie mai tînără pe americanul John Flannagan (1895—1942), care a revenit la vechea idee a imaginii închise în

Scanned with OKEN Scanner

stîncă, şi pe mai tînărul austriac Fritz Wotruba (n. 1907), care a fost mulţi ani directorul secţiei de sculptură de la Academia din Viena. El lucrează cu forme cubice astfel organizate, încît sugerează dispoziţia staţiunii clasice [171] şi pot fi privite ca ilustrări schematice, din secolul al XX-lea, ale concepţiilor lui Hildebrand. El este acela care a reformulat adagiul renascentist despre figura potenţial ascunsă în blocul de marmură, şi încă sub o formă răspicată: „Scopul lucrului direct în piatră... este acela de a sili imaginea să iasă la iveală limpede şi simplu".

Permiteţi-mi să închei această listă cu glasul Barbarei Hepworth care, în 1952, a emis următorul mesaj: „Resping categoric tendinţa recentă de a subestima actul cioplirii ca fiind demodat sau necontemporan. Cioplirea e pentru mine o abordare necesară — o faţetă a ideii complete care va rămîne valabilă pentru totdeauna". În afara acestei credinţe fervente comune în necesitatea cioplitului, cioplitorii din secolul al XX-lea au avut diferite mesaje de transmis. E un lucru evident pentru oricine cunoaşte fie şi superficial opera sculpturală a ultimelor două generaţii. Voi menţiona cîteva alte nume şi voi releva cîteva probleme dar, mai înainte, simt că trebuie să mă întorc pentru un minut-două la Maillol (1861—1944), care a fost un modelator, ca şi Rodin. Şi totuşi el e totdeauna şi în mod just citat drept cel mai important antidot francez împotriva lui Rodin. Staticele, monumentalele, masivele lui figuri feminine create în spiritul Antichităţii clasice sînt bine cunoscute [172].

Maillol avusese o formaţie de pictor; a început, autodidact, să sculpteze, pe la începutul ultimului deceniu al veacului trecut, şi şi-a urmat drumul fără şovăire. Susţinea că el, spre deosebire de Rodin, nu umbla după caracter, ci după frumuseţe, şi îşi avea propriul său criteriu de frumuseţe. Şi-a comparat şi metoda de lucru cu aceea a lui Rodin. În loc de a porni, ca Rodin, de la poza unui model în mişcare ce-i captiva imaginaţia, Maillol îşi clarifica mai întîi concepţia în

gînd. Îl interesa în exclusivitate structura, echilibrul corpului omenesc, în primul rînd al celui femeiesc, şi nu, ca pe Rodin, mişcarea şi fluiditatea formei. Rezultatul, după cum s-ar putea susţine, este că latura conceptuală a operei lui s-a apropiat foarte mult de cea a lui Hildebrand (vorbesc de calitate, firește) şi că principiile artei lui erau mai degrabă acelea ale unui cioplitor decît ale unui modelator. Acesta e motivul pentru care Eric Gill, în ciuda opoziţiei lui faţă de Maillol, a putut scrie: „Maillol are o viziune care simt că e în mare măsură propria mea viziune".

Cel mai în vîrstă din micul grup de cioplitori pe care vreau să-i menţionez este excelentul Ernst Barlach (1870—1938), un expresionist german de o mare forţă dramatică. A fost iniţial sculptor în lemn [173], dar unele din operele lui au fost turnate în bronz, ca de pildă *Berserkul* din 1910 şi *Fugarul* din 1920. Avea în comun cu cioplitorii în piatră autentici din această perioadă un simţ infailibil al marilor forme plastice unificatoare, al siluetei simple de o imensă expresivitate, şi s-ar putea spune chiar că a acceptat principiul lui Hildebrand referitor la caracterul de relief al sculpturii tridimensionale.

Dacă Barlach a rămas credincios stilului său şi ţinuturilor germane nordice, compatriotul său Hans Arp (1887—1966) s-a aclimatizat complet la Paris, a devenit francez şi a jucat un rol considerabil în schimbările caleidoscopice ale artei moderne — cubism, dadaism, suprarealism, pe care le-a practicat cu uşurinţă. Aici ne interesează faptul că s-a arătat interesat pentru prima oară de lucrul tridimensional în 1930. El însuşi spunea despre acest moment din cariera sa: „Brusc... corpul, forma, opera suprem desăvîrşită, a devenit totul pentru mine. În 1930 m-am întors la activitatea pe care germanii o numesc atît de elocvent *Hauerei*" (adică tăiere — însemnînd „cioplire directă"). Primele produse au fost două torsuri. Asemenea figuri au forme ritmic siluetate, produc o impresie profundă şi sînt extrem de simplificate, amintind îndeaproape de Brâncuşi şi

fiind, fără îndoială, influenţate de el. Arp continuă: după torsuri au venit „concreţiunile". Potrivit lui James Thrall Soby, el numea concreţiuni „închegarea pămîntului şi a corpurilor cereşti". Reproduc ghipsul *Concreţiune umană* [174] din 1935 (reluat în beton în 1949) de la Muzeul de Artă Modernă din New York. Este o formă liberă sugerînd forme omeneşti. Chiar fără asemenea reminiscenţe, pur şi simplu ca formă abstractă, ca o evocare conform legii hazardului, are o calitate sculpturală bogată şi foarte atrăgătoare, stimulîndu-te să o cercetezi din toate unghiurile.

O altă piesă intitulată *Spectral uman lunar* [175] este în calcar roz şi a fost considerat cel mai impresionant tors al lui Arp. A fost cioplită în 1950 şi se găseşte acum în Muzeul din Rio de Janeiro. Albert Elsen, în momentul de faţă cel mai bun specialist în Rodin, crede că poate identifica şi legături cu Rodin. Oricum ar fi, Elsen relatează din convorbirile personale că Arp îl admira mult pe mai bătrînul artist. În ciuda profundului contrast dintre cei doi, Elsen ne spune că Arp, stînd împreună cu el în faţa *Porţilor Infernului* de Rodin, îi releva frumuseţea multora dintre fragmentele de pe portal. Permiteţi-mi să citez interesantele concluzii ale lui Elsen: „Există în torsurile lui Arp o exuberanţă şi o vitalitate care aproape le egalează pe ale lui Rodin. Rodin, verbal şi uneori în desene, îşi aseamănă modelele cu nori, flori, vase. I-a revenit lui Arp misiunea de-a aduce în sculptură spiritul metaforelor lui Rodin". Nu voi cerceta cît adevăr se ascunde în această afirmaţie oarecum poetică. Dar că Arp, cioplitorul pătimaş şi creatorul de forme poetice abstracte, a fost profund impresionat de Rodin şi influenţat de el, de asta nu ne putem îndoi.

Aş putea da uşor multe exemple de cioplitori americani înzestraţi şi bine cunoscuţi care au lucrat sub influenţa puternică a lui Brâncuşi, dar trebuie să mă mărginesc a-l cita numai pe Sidney Geist (n. 1914) care, în 1968, a publicat şi cea mai bună monografie despre Brâncuşi. E intere-

Scanned with OKEN Scanner

sant să-l ascultăm chiar pe Geist. Avea nouăsprezece ani cînd a văzut la New York o mare expoziţie Brâncuşi şi a admirat unele dintre operele expuse, spunînd însă că pe atunci ele nu i-au influenţat atitudinea, „cel puţin nu într-un fel de care să fiu conştient. Brâncuşi era mult prea departe, o stea sclipind într-o galaxie depărtată. Rodin, de asemenea, era ceva către care nu aveam nici o cale de acces; dacă Brâncuşi era de gheaţă, el era de foc. Mult mai apropiat de preocupările mele erau Lehmbruck şi Nadelman. Dar opera pe care o admiram cel mai mult era figura în picioare, mai veche, *Înălţarea*, a lui Lachaise..." Interesant e că Gaston Lachaise, sculptorul american de origine franceză (1882—1935), bine cunoscut oricărui vizitator al Muzeului de Artă Modernă din New York, şi-a dezvoltat stilul personal extrem de caracteristic, combinîndu-l, dacă putem spune aşa, pe Rodin cu Brâncuşi.

A venit însă timpul să trecem la reversul medaliei. Ar fi greşit să credem că printre sculptorii moderni nu se găsesc şi modelatori convinşi şi hotărîţi. Cred că cel mai elocvent partizan al modelării a fost Epstein (1880—1959), şi-i voi da ca atare cuvîntul:

„E evident ceva romantic în ideea cu statuia închisă în blocul de piatră, în lupta omului cu natura... Potrivit concepţiei moderne, Rodin nu-şi găseşte locul nicăieri. El e tratat de sus ca un modelator de talent, ba chiar de geniu, dar numai ca un modelator... Eu unul găsesc că toată discuţia despre modelare şi cioplire e absolut inutilă şi fără obiect. Rezultatul, doar el contează la urma urmei. Dintre cele două, modelarea, s-ar putea argumenta logic..., mi se pare cea mai autentic creatoare. E crearea a ceva din nimic... În cioplire, sugestia pentru forma lucrării vine adesea de la forma blocului. În fapt, inspiraţia e totdeauna modificată de material, nu există libertate absolută, pe cînd în modelare artistul nu e împiedicat de nimic în afara dificultăţilor tehnice ale subiectului ales de el însuşi. Aşa cum o văd eu, sculptura nu trebuie să fie ri-

gidă. Ea trebuie să freamăte de viață, pe cînd cioplirea te face adeseori să neglijezi curgerea și ritmul vieții."

Epstein a făcut și alte precizări care, deși pentru noi nu reprezintă noutăți, merită să fie reluate: „În cioplire există o finalitate absolută în fiecare mișcare. E imposibil să ștergi și să începi iar. Această luptă cu materialul impune un efort neslăbit. Un defect neașteptat sau o slăbiciune poate da peste cap o muncă de un an de zile". Pentru cioplitorii autentici acestea erau, desigur, provocările care-i țineau constant într-o stare de maximă luciditate. Epstein ne mai spune că s-a apucat de sculptură datorită unei mari dorințe „de a vedea lucrurile în rotund și de a studia forma în diferitele ei aspecte din unghiuri variabile...", acestea fiind un subiect la care revine de mai multe ori.

Apărarea inteligentă și spirituală pe care Epstein a luat-o modelării îi țîșnea din adîncul inimii. Era un modelator prin excelență, coborîtor în linie directă din Rodin, și în 1942 a avut curajul și înțelepciunea de a spune că Rodin „a silit sculptura s-o apuce pe un drum pe care încă îl urmează sau care s-a dezvoltat din pilda lui fecundă". Admirația lui pentru Rodin era fără margini; îl numea „cel mai mare maestru al vremurilor moderne".

În suprafețele liber modelate ale portretelor-bust de Epstein [176] simțim frămîntarea lutului sau a cerii pe care aproape niciodată n-a încercat s-o ascundă sau s-o suprime — dimpotrivă, pentru el aceasta era modalitatea de a face ca suprafața „să freamăte de viață", după cum spunea el însuși. Nu e, așadar, de mirare că Epstein și-a turnat portretele în bronz, deoarece replica în bronz evidențiază toată finețea artei modelatorului și, astfel, suprafața învederează permanent caligrafia specială a artistului pe care acesta și-a înscris-o, ca să spunem așa, în materialul moale al modelului de lut. Epstein n-a făcut decît să continue o manieră de realizare a portretelor pe

care o cunoaştem atît de bine de la Rodin şi de la mulţi alţii care l-au urmat.

Pentru modelatori, îndeosebi pentru aceia care nu erau sculptori profesionişti, turnarea în bronz era, desigur, singurul mod de a-şi păstra invenţiile. Vă amintiţi poate că marele Daumier (1808—1879) s-a apucat de modelare în lut înainte de mijlocul secolului al XIX-lea şi a realizat în mînuirea materialului moale o libertate fără echivalent în vremea lui. La moartea lui Degas, în 1917, în atelierul lui se aflau aproape 150 de modele în ceară şi lut. Multe se fisuraseră şi se deterioraseră (majoritatea celor păstrate se găsesc acum într-o încăpere specială în casa lui Paul Mellon din Upperville, Virginia). Doar 73 au fost apte pentru turnare şi unele colecţii importante posedă întreaga serie. Aceste bronzuri sînt miracole ale artei modelatorului şi caligrafia artistului ce frămîntă materialul umed ca un aluat îl încîntă pe privitor şi ne-a rămas păstrată de bronz.

Şi Renoir, în epoca sa tîrzie, s-a îndreptat către sculptură: Tate Galery posedă una din cele mai splendide opere sculpturale ale lui, figura îngenuncheată în mărime naturală a unei *Femei spălînd* din 1917 [177]. Pe atunci Renoir era atît de anchilozat de artrită, încît a fost nevoit să apeleze la serviciile unui modelator italian, pe lîngă turnătorul în bronz. Cu toate acestea, operele poartă semnele inconfundabile ale stilului său autograf şi pot fi recunoscute chiar şi de către aceia care nu-i cunosc decît tablourile.

Lista pictorilor care au simţit nevoia modelării ca supliment la opera lor pictată e lungă. Gauguin şi Braque au lucrat uneori în acest mediu, ca şi Matisse. Acesta din urmă a fost mai implicat decît ceilalţi şi au rămas de la el vreo 70 de bronzuri. În 1900 a studiat puţin cu Bourdelle şi a fost expus în felul acesta influenţei lui Rodin. În cazul lui Matisse nu e la fel de uşor ca în acela al lui Renoir să recunoşti spontan o legătură între picturile şi sculpturile lui. *Sclavul* său [178], înalt de 91 cm, modelat probabil între 1900 şi 1903 şi turnat abia după 1908, arată ce anume urmărea.

Suprafaţa brută, pîlpîitoare, vibratilă, tratată în maniera lui Rodin, vădeşte un modelator pricepput. Braţele au fost deliberat eliminate, astfel încît să poţi îmbrăţişa uşor conturul sincopat. Figura ilustrează sentinţa lui Matisse: „Cu cît e mai mică piesa sculptată, cu atît mai mult trebuie să existe elementele esenţiale ale formei". În plus, amputarea era în vogă, după cum am şi arătat mai înainte, tot datorită pildei lui Rodin. În fapt, *Sclavul* lui Matisse descinde direct din Rodin: arată ca o reluare a revoluţionarului *Bărbat mergînd* al lui Rodin, din 1877, acel tors fără cap şi braţe păşind hotărît.

În sfîrşit, aş vrea să amintesc cel puţin doi modelatori italieni, şi anume pe Umberto Boccioni (1882—1916), bine cunoscutul artist futurist, şi pe Medardo Rosso. Boccioni a fost autorul manifestelor pictorilor futurişti din 1910. În 1911—1912 a trecut la sculptură şi la 11 aprilie 1912 şi-a publicat *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste*. Propria lui sculptură a fost expusă mai întîi la Paris în vara anului 1913 şi bronzul său intitulat *Forme unice de continuitate în spaţiu* [179] e probabil cea mai caracteristică operă rămasă de la el. Îi putem da cuvîntul: „Sculptura mea nu oferă o serie de profiluri rigide, de siluete imobile. Fiecare profil poartă în el o cheie a celorlalte profiluri... Îmi propun să fac ca obiectul să trăiască în ambianţa lui. Marele strigăt: afară cu trecutul din Grecia pînă la Rodin. Înlocuiţi ruşinosul jug al tradiţiei cu o continuitate dinamică a formelor, printr-o extindere a sculpturii în spaţiu, prin sfărîmarea omogenităţii materialelor" ş.a.m.d.

Dacă stăm şi reflectăm, privind rezultatul lui de la o distanţă de aproape şaizeci de ani, putem vedea în ce măsură Boccioni şi prietenii lui futurişti erau legaţi de o modalitate tradiţională de expresie, deoarece în esenţă o asemenea piesă nu e nici mai mult, nici mai puţin decît un exerciţiu de modelator. Nu putem tăgădui interesul istoric al acestui fel de obiect, din pricină că vedem reflectîndu-se în el luptele serioase ale unei mari

Scanned with OKEN Scanner

generaţii, deşi nu mai putem împărtăşi emoţia avangărzii de dinaintea primului război mondial.

Singurul sculptor din generaţia mai veche acceptat de Boccioni era Medardo Rosso (1858—1928) [180], un artist într-adevăr de prim rang şi numit de Boccioni „singurul mare sculptor modern care a încercat să lărgească orizontul sculpturii prin redarea în formă plastică a unei ambianţe date şi a legăturilor atmosferice invizibile care o leagă de subiect". Rosso a debutat tot ca pictor şi de sculptură s-a apucat abia în 1883. Materialul lui favorit era ceara şi a produs cu ajutorul ei suprafeţe pîlpîitoare, palpitînde, ce par a se contopi cu mediul lor înconjurător. A fost cu siguranţă influenţat de Rodin (între 1884 şi 1886 a trăit la Paris), ceea ce se vede şi din preocuparea lui impresionistă pentru jocul luminii pe forme. Opera lui e însă mai evanescentă, mai spectrală şi mai eterică decît a lui Rodin. Mai mult, spre deosebire de Rodin şi de majoritatea modelatorilor, el a preferat un singur punct de vedere şi un focar central. Darul lui Rosso de a crea suprafeţe de un mare rafinament şi de o mare delicateţe supravieţuieşte în opera lui Giacomo Manzù (n. 1908), care e probabil cel mai marcant sculptor italian al vremii.

Chiar dacă, artistic vorbind, experimentul futurist a fost o fundătură, manifestul lui Boccioni revela o înţelegere intuitivă a scenei contemporane. Archipenko, curînd după sosirea sa la Paris în 1908, a început să facă sculpturi din materiale transparente, încorporînd concavităţi şi „găuri". A acordat acestor materii un mare volum de gîndire şi a conchis că rolurile obişnuite ale plinului şi golului trebuie inversate: „Tradiţional a existat credinţa că sculptura începe acolo unde materialul atinge spaţiul. Astfel spaţiul a fost înţeles ca un fel de ramă în jurul masei... Eu am ajuns la concluzia că sculptura poate începe cînd spaţiul e încercuit de material" [181]. Boccioni a înlocuit această idee de inversare a plinului şi golului cu conceptul de interpretare: „Nimeni nu mai poate să creadă că un obiect sfîrşeşte acolo unde

începe altul". Şi continua, spunînd că trebuie să aibă loc „o abolire absolută şi completă a liniilor definite şi a sculpturii închise. Deschidem figura şi închidem în ea spaţiul înconjurător... Astfel obiectele nu au niciodată sfîrşituri finite şi ele se intersectează cu infinite combinaţii de armonii simpatetice şi aversiuni răsunătoare".

Am putea conchide că mijesc zorii erei spaţiale şi că mulţi sculptori sînt preocupaţi ca atare de relaţia dintre masă şi spaţiu şi de semnificaţia spaţiului. Pasul următor îl constituie *Manifestul realist* al lui Gabo, din 1920. El începe: „Tăgăduim volumul ca expresie a spaţiului... Respingem masa fizică ca element plastic... Considerăm spaţiul ca pe un element nou şi absolut sculptural, ca pe o substanţă materială... spaţiul devine astfel unul din principalele atribute ale sculpturii". Putem trece apoi la Manifestul lui Moholy-Nagy din 1922, publicat în *Der Sturm*. El vorbeşte despre activarea spaţiului prin intermediul unui sistem dinamic-constructiv de forţe, despre înlocuirea principiului static al artei cu principiul dinamic al vieţii universale, despre crearea unor opere de artă liber mişcătoare. Asemenea vise constructiviste au fost realizate mai tîrziu în mobilurile lui Alexander Calder. De aici putem ajunge la Julio González (1876—1942) care, prin 1930, a iniţiat sculptura în fier cu forme deschise şi a explicat: „A proiecta şi desena în spaţiu cu ajutorul unor noi metode, a utiliza acest spaţiu şi a construi cu el ca şi cum am avea de-a face cu un material nou — iată tot ce încerc". González a deschis drumul în utilizarea fierului sudat. Picasso, Calder, David Smith, Theodore Roszak şi mulţi alţii au mers pe urmele lui şi au determinat o nouă eră a fierului în deceniile cinci şi şase.

Permiteţi-mi să închei cu cîteva observaţii ale lui David Smith [182], care a cunoscut un succes imens şi a exercitat o uriaşă influenţă, deşi a murit încă tînăr, în 1965: „Nu recunosc astăzi demarcări între pictură şi sculptură, esteticeşte vorbind... Sculptorul nu mai e limitat la marmură, la conceptul monolitic şi fragmentele clasice. Con-

Scanned with OKEN Scanner

cepţia lui e la fel de liberă ca şi cea a pictorului... Nu există diferenţă conceptuală între pictură şi sculptură". Să privim lucrurile în faţă: în ultimă instanţă Smith protestează împotriva caracterizării de către Michelangelo a modelării drept o activitate picturală, adică nesculpturală. Alte voci asemănătoare nu sînt rare. E Lipschitz („Nu văd nici o diferenţă între sculptură şi pictură"); sînt Epstein şi Giacometti şi, ca o încununare, e Sartre, a cărui condamnare adresată acelui tip de sculptură de care ne-am ocupat este devastatoare: statuile tradiţionale „îţi aruncă în ochi eternitatea lor greoaie. Dar eternitatea pietrei e sinonimă cu inerţia, este un veşnic... ACUM". Aceasta mi se pare o notă potrivită ca să-mi închei cu ea expunerea. Ştiu că n-am făcut altceva decît să schiţez foarte sumar noile idei ce au luptat şi luptă încă cu atîta îndîrjire împotriva gîndurilor care au preocupat minţile oamenilor vreme de mai multe mii de ani, de-a lungul şi de-a latul Europei; dar dacă aş fi făcut mai mult, ar fi însemnat să trec dincolo de limitele sarcinii pe care mi-am impus-o.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Cap. 1: *Antichitatea*

Adam, S., *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, Londra, 1966

Agard, W. R., *The Greek Tradition in Sculpture*, Johns Hopkins University Studies (no. 7), 1930

Blümel, C., *Griechische Bildhauer an der Arbeit*, Berlin, 1940 (Trad. engl. *Greek Sculptors at Work*, Londra, 1955)

Boardman, J., Recenzie la Blümel, *Greek Sculptors at Work* în *Burlington Magazine*, Aprilie 1970

Casson, S., *The Technique of Early Greek Sculpture*, Oxford, 1933

Etienne, H.J., *The Chisel in Greek Sculpture*, Leiden, 1968

Gardner, E.A., „Archaeology in Greece", *Journal of Hellenic Studies*, XI, 1890

Hoffman, M., *Sculpture Inside and Out*, New York, 1939

Muller, V., „A Chronology of Greek Sculpture 400 BC to 40 BC", în *Art Bulletin*, XX, 1938

Putnam, B., *The Sculptor's Way*, New York, 1948

Robinson, F. H., „The Tridimensional Problem in Greek Sculpture", *Mem. American Academy in Rome*, VII, 1929

Zorach, W., *Zorach explains Sculpture: what it means and how it is made*, New York, 1947

Cap. 2: *Evul Mediu. Baza teoretică; fațada de vest a Catedralei de la Chartres*

Beckwith, J., „Reculver, Ruthwell and Bewcastle", în *Kolloquium über frühmittelalterliche Akultur*, ed. V. Milkčič, Mainz, 1969

Colombier, P. du, *Les chantiers des cathédrales*. Paris, 1953

Egbert, V.W., *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cuvînt înainte 5
Introducere 8

Capitolul 1
ANTICHITATEA 11

Capitolul 2
EVUL MEDIU. Baza teoretică; fațada de vest a catedralei de la Chartres 25

Capitolul 3
EVUL MEDIU. Chartres, Reims, Bamberg, Orvieto 41

Capitolul 4
RENAȘTEREA. Alberti, Gauricus, Leonardo . 56

Capitolul 5
MICHELANGELO 72

Capitolul 6
MICHELANGELO, CELLINI, VASARI . . 88

Capitolul 7
GIOVANNI BOLOGNA CELLINI . . . 103

Capitolul 8
BERNINI 119

Capitolul 9
BERNINI, BOUCHARDON, PIGALLE . . 134

Capitolul 10
FALCONET, WINCKELMANN, CANOVA, SCHADOW 150

205

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 11
SECOLUL AL XIX-LEA. Rodin, Hildebrand . 166

Capitolul 12
SECOLUL AL XX-LEA 182

Bibliografie 198

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: ILEANA ŞOLDEA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 15. IX. 1980; Apărut: 1980
Coli de tipar: 8,67; Planşe: 48

Intreprinderea poligrafică Sibiu
Şos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

286

Biografii • Memorii • Eseuri

sculptura

Cred că este evident că nu am intenția să ofer o panoramă a sculpturii de la antici pînă la Henry Moore și după el. Mă voi ocupa, firește, de multe opere de artă importante și sper ca la sfîrșit să puteți constata că am deschis cîteva uși ferecate și să puteți aborda cu ochi deschiși și minte proaspătă o vastă panoramă de evenimente artistice din istoria sculpturii.

Ținta mea va fi dublă: prin studierea metodelor de lucru ale sculptorilor, urmăresc să le descopăr ideile și convingerile artistice și, implicit, să deschid drumuri pentru accesul privitorului la sculptură. Deși există un mare număr de studii — multe dintre ele bune — care înfățișează procedeele de lucru ale unor artiști ca Michelangelo și Rodin, nu cunosc nici un studiu care să ne spună ce-i unește și ce-i separă pe sculptori de-a lungul veacurilor. Astfel, prelegerile de față vor umple un gol și vor îndrepta atenția asupra cîtorva curioase lacune din istoria artei.

RUDOLF WITTKOWER

Lei 15

Scanned with OKEN Scanner